الألف كتاب
الثانى
١٨٤

بول وارن

خفايا نظام النجم الأمريكى

ترجمة
حليم طوسون





الهيئة المصرية العامة للكتاب

خفايا نظام النجم الأمريكي

الكتاب السينمائي
إشراف
هاشم النحاس

الألف كتاب الثاني

خفايا نظام النجم الأمريكي

تأليف

بول وارنب

ترجمة

حليم طوسون



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

الترجمة العـــربية لكتـاب :

LE SECRET DU STAR SYSTEM AMERICAIN

الفهـــــرس

عندما ينظر المرء حوله يكتشف أجسادا ساكنة ، الى حد أو آخر ، أو غارقة فى حالة غريبة · فعضلاتها تبدو متقلصة نتيجة لمجهـود بدنى عنيف ، أو مسترخية بعد تضميدها باحكام · وعيون هؤلاء القوم مفتوحة، ولكنها لا تنظر ، بل تحدق ·· تحدق فى المشهد كما لو كانت مسـحورة · وأنا استخدم هنا كلمة ترجع الى العصور الوسطى ، حقبة الشعـوذة والجهـالة (····) ·

الى متى سيتعين على أرواحنا أن تهجر أجسـامنا « الخشـنة » لصالح الظلمـات ، لتتغلغل فى تلك الشـخوص الخيـاليه التى تتواجـد أمامنا حتى نشارك فى مشاعر جياشة لن نعرفها الا عن هذا الطريق ؟

برتولد بريخت

تقـــديم

لا جدال فى أن الفيلم الشعبى الأمريكى له وقعه الساحر علـى المشاهدين فى كافة أنحـــاء العالم · وسأحاول أن أبين فى الصـــفحات التالية أن هيمنة السينما الأمريكية تعود أساسا ـ وان لم يكن الأمر قاصرا على ذلك بالطبع ـ الى تكنيك بسيط وفعال تماما ، تم صقله بكل براعة على مـدى العقـــود الماضية ، وأعنى بـذلك لقطـة رد الفعــل (Reaction Shot) . وأنا لم أدون هذا الاصطلاح الانجليزى أصــلا بحروف مائلة لسبب بسيط وهو أنه سيرد العديد والعديد من المرات على صـفحات هذا الكتاب حتى أنه أصبح مألوفا تماما ·

ومن المعروف أن السينما تعمل انطلاقا من ثلاث نظـرات : نظرة المخرج والمصور الذى يتولى مسئولية تصوير اللقطات ، ونظرة الممثلين كل منهم لزملائه ، ونظرة المتفرجين للشاشة · ويعتمد الى حد كبير الخيال السينمائى الجذاب على الالتقاء المتناغم بين تلك النظـــرات الثلاث · وعلى أن ما يهمنى هو نظرة الممثلين وردود فعلها · فهذه النظرة بالذات ، هى التى تحدد النظـرتين الأخريين وتدفـع نمـو الحدث الخيالى · وبعبارة أخرى فان تعلق أنظار المتفرجين بالشاشة يتوقف على مدى نجاح الكاميرا فى التقاط نظرات الممثلين بعضهم لبعض بشـــكل سليم بل واستراتيجى · فعندما يتجه نظر الممثل نحو حافة الشاشة بوجل أو اشتهاء أو حب أو كراهية ··· ينعكس ذلك فى نهـاية الأمر فى عينى المتفرج ·

فما من أحد يستطيع أن يقوم الجمـال السينمائى الفتان للممثلة ايمانويل بيار فى الفيلم الفرنسى الناجح مانون دى سورس الـذى اعتمد تماما على تكنيك لقطة رد الفعـل الهوليودية · ففى هــذا الفيلم تقتصر علاقة أوجولين (دانيـال أوتوى) بالراعية مانون على نظـرة مفتونة بوتيرة متصاعدة مصوبة على الفتاة من عدة مراكز مراقبة : وراء جـذع شجرة على الحافة اليمنى للشاشة ، وخلف حائط حجرى على يســار الشاشة ، ووسط سياج من الأغصان فى أسفل الشاشة ، وبالانبطاح أرضا على حافة صخرة تحتل أعلى الشاشة · هـكذا أصبحت كافـة حواف الشاشة موظفة لتلك النظرات · ولكن هل المقصود بذلك نظرات

أوجولين ؟ أبدا انها آلاف العيون فى قاعة السينما المخيم عليها الظلام التى دفعها تلصص الممثل من كافة الأرجاء الى تركيز نظرها تدريجيا على وسط الشاشة المضيء ، حيث أصبحت الممثلة الشابة فريسة لنظرات المتفرجين الفضولية · ولكن السينمائيين ـ الشعراء ومنهم بالأخص جان ـ لوك جودار ، يرفضون الانسياق وراء أمثال تلك الحيل السينمائية ، رغم تشوق المشاهدين ·

ولقد برع الأمريكيون فى تطبيق استراتيجية لقطة رد الفعل هذه وغدوا أساتذة هذا المجال · ولو أننا استعرضنا حوالى خمسة عشر من الأفلام الأمريكية التى حققت نجاحا ساحقا ، لتبين لنا كيف أن هذا التكنيك كان عنصرا حاسما فى ترابط المشاهد وتطورها،وبالتالىفى تجنيد المشاهدين ، وكيف أنه يساهم فى اضفاء ما يشبه الواقعية على الصورة السينمائية الأمريكية ، وعلى سلوك الممثل الواقعى ، مما يعطى الانطباع لدى المتفرج بأنه سيتصرف على هذا النحو لو واجه نفس الموقف ، بل ان رد فعله أصبح على هذا النحو نظرا لأنه بات يعيش الوضع نفسه ، من خلال الممثل ·

وسيتبين لنا من خلال هذا الكتاب أن بعض الأساطير التى قامت على أساسها الأمة الأمريكية ومنها **الشعبوية** (كل ما يجيء من الشعب لابد أن يكون طيبا) ، والفردية التى يخفف منها تبادل المساعدة وحسن الجوار ، والتوغل نحو الغرب ، والزوجان المتناقضان (توحش / تحضر) وترابط الأمة ، وحدب العناية الالهية عليها ، تدخل فى صميم الأفلام الأمريكية وتستخدم لقطة رد الفعل كما لو كانت من الشعائر ، حتى باتت متغلغلة بعمق فى اللاوعى الشعبى الأمريكى ·

والفصل الثالث من هذا الكتاب لا يتناول السينما الأمريكية بشكل مباشر ، فهو مخصص للفيلم الوثائقى النازى **انتصار الارادة** ، وهو أبرز الأفلام الفاشية فى عهد الرايخ الثالث ، والنموذج الرسمى الذى سد الطريق بكل فظاظة أمام مساعى التعبيرية الخلاقة ، بأن فرض شخص الفوهرر على رواد السينما الألمان باعتباره الحل النهائى لكافة مشاكلهم · غير أنه مما لا شك فيه اطلاقا أن هذا الفيلم انتصار للقطة رد الفعل · لقد أصبحت ألمانيا كلها مجرد رد فعل مشترك وبشع لممثل أوحد ، ألا وهو هتلر · وانى لأقترح على القارىء أن يعود الى ذلك **الانتصار** ليتكشف له مدى خطورة هذا التكنيك بل ورجعيته عندما نتناول فيما بعد الفيلم الروائى الأمريكى من خلال تقصى لقطات رد الفعل· وهناك ميزة أخرى لفيلم المخرجة لينى ريينفستال هذا ذى الطابع الدعائى ، وهو أنه فيلم وثائقى · وهذا يعنى اذن أن لقطات رد الفعل

السينمائية لها صلة بالواقعية · وعليه فنحن مدعوون الى تبين هـذا التكنيك عند دراسة الأفلام الروائية بوصفه المرآة والصدى لردود فعل المتفرجين ·

وسنتعرض فى الفصل الأخير لأيزنشتاين ، من زاوية اسـتفادة فرانك كابرا منه ، وهو المخرج الذى احتل المركـز الأول فى تاريخ السينما الأمريكية فى مجال نزعته الشعبوية · وقـد أردت أن أنهى ملاحظـاتى حـول لقطـة رد الفعـل بابراز مدى تزايد تأثيرها حتى باتت مقاومتها شبه مستحيلة ، وذلك عندما تبينت لهم فعـالية استخدام الجماهير (تلك الجماهير الثائرة والمندفعة فى فيلمى **البارجة بوتمكين** **واكتوبر** اللذين كان لهما أثر كبير على الوسط السينمائى فى هوليود فى نهاية عهد الأفلام الصامتة) وذلك بالتحكم فيها وتوظيفها لصالح البطل الفرد ، من خلال ردود فعلها ازاء مغامراته المدهشة ·

وقد تعين على أن أستخدم هنا وهناك بعض المصطلحات التكنيكية مثل المجال والمجال المقابل ، وخارج الكادر ·· غير أن الأمر لا يستدعى أن يكون المرء متخصصا فى مجال السينما لكى يفهم معنـاها · وقـد حرصت على ألا أقدم تعريفات مدروسة لتلك المصـطلحات التكنيكية ، بل سعيت بالأحرى الى ادماجها بشـكل طبيعى فى سياق الآراء التى عرضتها (وذلك ابتداء من الفصل الأول) ، بحيث تكتسب معناها بسرعة من خلال مضمون النص ·

الفصــل الأول :

جونى كارسون وتمثيله الايمائى

فلنتعرض لطريقة توظيف لقطــة رد الفعــل فى العــرض التليفزيونى الأمريكى **برنامج الليلة** (To Night Show) الـذى يقـــدمه دونى كارسون وذلك قبل أن نعالج الفيلم السينمائى ، او بالأحــرى لنمهد له على نحو أفضل ٠ والحق أن هذه اللقطة هى المحرك لاستعراض جونى كارسون ، لأنها المحور الذى تدور حوله شعبيته بل وفكاهته ٠

وهناك ميزة مزدوجة لاستهلال فكرتنا حول لقطة رد الفعــل من خلال تحليل **برنامج الليلة** : فمن جهة ، يتيح لنا ذلك امكـــانية لفت الأنظار الى استعارة التليفزيون لاحدى البنى الأساسية للفن السينمائى التى اتاح التمكن منها تحقيق انطــلاقة الفيلم الكلاسيكى ، وفى جهـــة أخرى سيهيىء ذلك للقارىء فرصة التأكد من فرضية لن نقدم هنـــا ما يثبتها ، ونقصد بذلك أن أحاديث كارسون مع ضيوفه هى النموذج والمثال الأعلى وكذلك المعيار الذى يحرص على الاقتداء به مقدمـــو البرامج فى التليفزيون الأمريكى والكندى المتخصصون فى عقد الندوات وتوجيه الاسئلة لضيوفهم ٠

ولا يمكن التحدث عن جونى كارسون دون أن نقحم فــورا وفى المقام الأول اد ماكماهون ، زميله الشهير منــذ ٢٥ سنة ٠ فماكماهون يؤدى بالذات مهمة التشريفاتى الذى يبرز جونى ، وهو الوجه المقابل الذى لا غنى عنــه وصاحب العصا الســحرية الذى يطلعنا على المعجزة ويدفعها الى المقدمة ويتيح لها فرصة التالق وتسليط الأضواء عليهــا حتى نهـــاية العــرض ٠

فلنحلل المشهد الذى يتم فيه تقديم **برنامج الليلة** ٠ وتعود أهمية هذه الدراسة لكون ذلك المشهد احد النماذج التى احكمت بنيتها الى اقصى حــد ٠ فالمشهد يبدا بلقطــة تصور اد ماكماهون وهو يعــلن بطريقته

التقليدية الشهيرة : « والآن أيها السيدات والسادة ٠٠ هاكم ٠٠ جونى ! » ويظهر اد فى هذه اللقطة فى وضع جانبى بينما تتجه عيناه نحو اليسار ، خارج الكادر ٠ وعندما ينطلق اسم جونى تشير اصبعه الى الخارج كأنه حاو ينبهنا الى الموضع السحرى الذى ستنبثق منه المعجزة ٠ والجملة التى ينطق بها اد مصحوبة بقرع الطبلة الى أن يرد اسم جـونى فتصدح موسيقى الأوركسترا ، ويدوى صراخ المتفرجين وتصفيقهم ٠ وعنـدئذ نشاهد لقطة لستار المسرح وحده تستغرق أربع ثوان (مئـة صـورة فيلمية) ٠ وتضفى تلك اللقطة على المشهد الخاص بمقدمة الفيلم عنصرا سرديا له أهمية كبرى فى توظيف الخيال ، وهو ما سنتعرض له فيما بعد ٠

ويظهر أمامنا جونى كارسون عندما تفتح الستار ، فتنطلق الموسيقى بقوة (علما بأنها خارج اطار الشاشة وستظل كذلك حتى نهاية العرض) ٠ وهكذا يبدو أن كل ما هو خارج اطار الشاشة (بما فى ذلك المتفرج) قد سجل « زوم » مفاجئا مندفعا ٠ ويخضع سلوك جونى لطقوس متزهدة ذات فعالية مضمونة التأثير ٠ ويتحرك الممثل الكبير أمام ثلاثة أحياز أثيرة ، أحدها معروف لنا بالرؤية ، بينما توحى لنا الأصوات بالحيزين الآخرين غير المرئيين : اد على يمين الشاشة والفرقة الموسيقية على يسارها وجمهور المتفرجين أمامه ٠ ويحتل جونى مركز هذا المثلث ٠ وتتمثل براعته فى الجمع بين تلك الأضلاع الثلاثة لتنسجم معا فى نفس الزمان والمكان ، من خلاله هو ٠ ويلقى جونى نظرة حانية باتجاه الفرقة الموسيقية ، ويحيى القاعة بايماءة خفيفة ، ويشير الى اد على يمينه مواصلا فى الوقت نفسه تصفيقه الموجه الى ذاته شخصيا ، ثم يلتفت مرة أخرى نحو الفرقة الموسيقية وقائدها دوك ، فيحييه بانحناءة خفيفة وفى هذه اللحظة ظهر دوك فى لقطة تبينه وهو يرد التحية على الطريقة الاسبانية ٠ ونعود مرة أخرى الى جونى الذى يتلقى التحيـة بفتح ذراعيه ومدهما نحو اد فيما يشبه التوسل ٠ ثم لقطة لاد وهو يحيى بدوره على الطريقة الهندية ، تتلوها لقطة لجونى وقد انتصبت قامته بعد أن رد على تحية اد بمثلها ، وراح يختلس النظرات يمينا ويسارا ويصفق لنفسه ويحرك ذراعيه مع ايقاع الموسيقى والتصفيق ويردد بعض الهتافاتمثل « هيا » و « هالو » وهو يرفع ذراعيه فى نهاية الأمر (والواقع أن الأمر لا ينتهى أبدا مع جونى ، فذلك هو جوهر استراتيجية ستوديو الممثل) كأنه يدعو الجمهور الى التزام الهدوء واتاحة الفرصة له لكى يتكلم ٠

وطوال تلك الطقوس التى تم انتقاؤها من خـلال خبرة امتت أكثـر

من ربع قرن ، يرد جونى كارسون على ردود فعل اد والفرقة الموسيقية المتجاوبة مع ايقاعات الجمهور · بل ان جونى يثير ويتبنى ويعكس فى آن واحد ردود الفعل الثلاثة التى يفرزها وتحاصره · وهو يندمج تماما مع ردود الفعل هذه · أما الجمهور ـ وهو جمهور استوديوهات بوربانكس ـ فهو خارج اطار الشاشة باعتباره بديل مشاهدى التليفزيون ، وهـو يتعايش فى نهاية الأمر فى شخص جونى الذى يعثر على نفسه فى هـذا الجمهـور ·

ويقوم اد بدور « المخرج » بالنسبة لجـونى فهو الذى يقـدمه للجمهور · ويقلد جـونى اد فى صيحته « ها هـو ·· جونى ! » وهـو يقدم مدعويه للمشاهدين بينما ينسحب اد لأن مكانه هو الكواليس ، وتلك هى وظيفته بالنسبة لجونى · واذا استثنينا فرص ظهور اد النادرة داخل اطار الشاشة طوال تقديم **برنامج الليلة** ، لمجرد أن يكون المقابل لجونى واضفاء المزيد من الأضواء عليه ، لتبين لنا أنه يحظى بمـركز المتفرج المتميز الذى يحتـل الصف الأول ، ولابد أن يشـعر النـاس بوجوده ، على مقربة منهم وان كان خارج المجال · فضحكاته وصيحات التشجيع والاعجاب الصادرة عنه تنطلق على مقربة من جونى ، دون أن يراه أحد · وردود فعله أقوى وصوته أعلى من ردود فعلوأصوات القاعة التى تأتى من بعيد · فاد يقوم بدور المتفـرج المثالى الذى يحظى بالتواجد بجوار النجم ويعرفه ويفهمه ويحبه · ويود المتفرجون جميعا أن يحتلوا موقع اد · وعليه فان ردود فعل اد ازاء جونى حقيقية وأصيلة وأكيدة · وهى تعبر تماما عن تجاوب جمهور جونى سواء فى القـاعة أو أمام التليفزيون ·

وردود فعل اد ازاء جونى معقدة ومتوافقة بشكل ملحـوظ مع الأوضاع العديدة خلال **برنامج الليلة** · وتخضع تلك الأوضاع لعدة نماذج استقرت تدريجيا عبر سنوات الخبرة الطويلة · ويوسعنا الاشارة الى أربعة نماذج نجدها بالضرورة فى كل حلقات **برنامج الليلـة** التى يذيعهـا التليفزيون ، وهى فى الواقـع نمـاذج تبـدو أسـاسية من خلال تحليلها :

ـ يظهر اد فى اللقطة وهو يشغل المقعد المخصص للضيف ، على يمين جونى ·

وهنا تكون ردود فعل اد أغزر وأكثر تواصلا · فهو يمهد لسلسلة الأشخاص الذين ستوجه اليهـم أسئلة جونى الذى تتـاح له الفرصـة

ارفع صوته وشحذ نظرته · والواقع أن جلوس اد بجوار جونى يوفر الامكانية لصقل البنية الأساسية للبرنامج الذى سيتكرر خـــلاله نفس التصرف مع كل ضيف يحظى بشرف الجلوس بجوار مقدم البرنـــامج الشهير : فهناك لقطة لاد وجونى معا ، ولقطة أخرى لجونى وحده وأحيانا لقطة لاد منفردا (وتلك لفتة كريمة من جانب جونى لزميلـه وضيفه الأول) · وكما سنرى فيما بعد فان هذه الأنواع الثلاثة من اللقطات ترتب كل منها بالنسبة للقطات الأخـرى بحيث تسـلط الأضواء على جونى ، حتى ان الجالسين أمام شاشة التليفزيون يندمجون فى كـل لحظـة مع جـونى ، بقدر أكبر من اندماج المشـــاهدين الحقيقيين لبرنامج الليـــلة ·

ــ اد يترك مكانه لضيوف جونى ويخرج من مجال الشاشة ·

مع تعاقب الضيوف أمام الشاشة بصحبة جونى ، يفقد اد مركزه شيئا فشيئا ويقصى الى حافة الشـــاشة اليرى حتى يتركهـا نهائيـا · وهكذا تتلاشى ردود الفعل المرئية لزميل جونى لتصـبح مجـرد ردود صوتية خارج الشاشة وعلى مقربة مباشرة من جونى وضيـــوفه · وكريستيان ميتز محـق فى قـوله ان مكان المشاهد يقـع خـارج اطـار المشـهد (وهذا صحيح أيضا الى حد ما بالنسـبة لمشـاهد التيلفزيون) فان اد يتحول الى متفرج متميز بتردد صوته خارج الكادر بعد أن كان داخله · ويجب أن نعترف بأنه يحظى بشرف التواجد فى المقدمة أمام الجالسين فى قاعة العرض لأنه محاط بهالة ذلك المجال الذى صـاحب فيه النجم وتركه منذ لحظة · وعلى أية حال فانه لن يتردد فى الاستفادة من تلك الميزة ·

ــ اد يتدخل شفويا ·

ويمثل ذلك اقوى رد فعل مسموع · وهـــو لا يخشى أن يلفت الأنظار اليه على حساب جونى · فهو غير متواجد فى الشاشة وصوته يأتى من خارجها · أما جونى فهو متواجد أمام المشاهدين وهو فى حاجة لمساندة صوت اد الموجود على مقربة منه لكى يتكفل بالاستجابة لايماءته المثيرة للضحك حتى يجد صدى لها وسط الجمهور ·

ــ يتدخل اد شفويا اثناء اداء احد ضيوف جونى ·

هنا تكون ضحكات اد وعباراته التشجيعية خارج مجال الشاشة متروية بقدر أكبر · ويجب أن تكون متحفظة حتى انهـا تبـدو متكتمـة ومحصورة فى حدود ردود فعل جونى والجمهور · فرد فعل جونى هو

الفيصل ، ولابد أن ينشأ ويزدهر تلقائيا · ويتمثل دور اد ، الذى يرأس تلك الجوقة المشكلة من الجمهور ، فى التقاط التعبيرات المرتسمة على وجه الأستاذ « وهى طايرة » لكى ينميها ويطورها بصوته · وهو متمكن من ذلك بفضل ملاحظته ذلك على مدى ربع قرن ·

وبالطبع لا تكون هناك أية حاجة الى ردود فعل اد ازاء جونى عندما يكون التواصل متوفرا بين جونى وضيوفه وجمهوره · ولكن ردود الفعل هذه تعود من جديد بدرجات متفاوتة عندما يفتر التواصل أو يكون على وشك التراخى ·

ويتعين أن نلاحظ من جهة أخرى أن ردود فعل المشاهدين لا تعرض على الشاشة ، اللهم الا من خلال لقطتين أو ثلاث لقطات بانورامية للقاعة بجمهورها فى بداية بعض حلقات **برنامج الليلة** ، حتى يتأكد مشاهدو التليفزيون من أن التصفيق والضحك الذى سيسمعونه فيما بعد ليس « ملفقا » · والواقع أن اظهار الجمهور لنا وردود فعله سيصبح مجرد تحصيل حاصل لأنه يعنى بكل بساطة أن يرى مشاهدو التليفزيون أنفسهم فى مرآة ردود أفعالهم · كما أن القيام بدس ردود فعلنا الينا بطريقة غير مباشرة ودون أن ندرى ، يكون أكثر لباقة وفعالية · ويحتضن جونى كافة ردود الفعل التى تظهر حوله ويندمج معها ، وكل ما يظهر على وجهه عبارة عن محاكاة واقعية لما يدور وسط جمهور المشاهدين · ويبدو جونى فى اللقطات الكبيرة وكأنه قرص عباد شمس أو رأس باحثة تتجه أوتوماتيكية نحو كل ما يتحرك · واذا كانت مهمة اد الأساسية والوحيدة هى التفاعل مع جونى ، فان كنه الأمور فى نهاية المطاف يتمثل فى ردود الفعل العديدة والمعقدة الى أقصى حد التى تشكل جوهر جونى ، ذلك المؤدى العبقرى الذى يتفاعل مع شخصه نفسه ومع ضيوفه وجمهوره · وباختصار فان كل نشاط ماكماهون ، ومن ورائه الجوقة الموسيقية والكورال ، أى الجمهور ، يتمثل فى الاحساس بردود فعل جونى ومواصلتها وتعزيزها عن طريق الصوت (على غرار الموسيقى المصاحبة فى الأفلام الشعبية) ، غير أنه يتعين ألا نفرط فى المقارنة مع الموسيقى المصاحبة التى تكتفى بتكرار الصورة وتكون مجرد حشو · ويتعين أن نلقى المزيد من الضوء على الدور المتعدد الجوانب لدود فعل اد والجمهور والفرقة الموسيقية ازاء سلوك كارسون · وهنا يتبادر الى ذهنى كريس ماركر · ففى فيلمه الوثائقى **الوجه السادس للبنتاجون** (١٩٦٧) ، وبلا شك أيضا فى أفلام رسنيه التى عمل بها معه : **التماثيل تموت هى أيضا** (١٩٥١) **وليل وضباب** (١٩٥٧) ، تتبدى

بشكل خاص موهبة ماركر فى جعل الصوت (صوت الأفراد والموسيقى الضجيج المصطنع) امتداداً للصورة · وهو يستخدم ايضا الصورة المرئية بنفس الطريقة لتواصل الأصوات ·

وقد لاحظ مارشال ماك لوهان ، منذ ربع قرن مضى ، أى فى بدايات برنامج الليلة كيف أن أداء جونى كارسون يتوافق مع شاشة التليفزيون ، ذلك الجهاز الذى يلفظ الشخصيات الجامدة ويرحب بالأفراد المتعددى الكفاءات · ولقد سبق أن وصفنا كيف يظهر جونى كارسون على خشبة المسرح ، بوثباته وحركاته الراقصة ونظراته الخاطفة وتصفيقه الذاتى وانحناءاته فى كافة الاتجاهات فى آن واحد دون أن يستقر عند واحد منها · وهو يستهل نظرة أو ابتسامة أو حركة بالرأس أو الذراعين أو الجسم ، أو جملة ·· ولا يستكمل ابدا أى شيء ، فهو دائب الحركة والانصات ، يسأل ويبدى اندهاشه ، دون اى انقطاع لردود فعله ، مما يجعله جذابا بلا جدال · ولذا يكون من المهم أن يظل متواجدا على الشاشة أغلب الوقت ولأطول مدة ممكنة · فهو يبلور فى نهاية الأمر ردود أفعال الجميع : الكاميرا واد والضيوف وجمهور القاعة ، ومن بعدهم فى آخر المطاف اعداد مشاهدى التليفزيون التى لا تحصى · انه كفيل المشاهد الذى ينجح ببراعة فائقة فى دفع سلوك هذا المشاهد الى الصف الأول فى لقطة كبيرة ، فيؤكد قيمته ويضمن مصداقيته ·

وعندما يظهر جونى وحده وسط الشاشة خلف مكتبه الذى يستقبل حوله ضيوفه ، تصبح تعبيرات وجهه السريعة التغير ما يكاد يكون مرآة ينعكس فيها رد فعل الجمهور · وهكذا يتحقق اندماج فريد من نوعه ، يتعذر علينا أن نعرف من خلاله من الذى يؤثر على من : هل هى ردود فعل جونى ازاء ضيفه او تأثير رد فعل الجمهور عليه واستفادته منه ، او تأثره شخصيا بردود افعاله هو ، او ان الأمر يحتمل كل ذلك فى آن واحد ·

وعندما يظهر جونى فى صحبة ضيف فان اداء هذا الاخير لا يكتسب أهميته وقيمته الا من خلال ردود فعل جونى الجالس بجواره · وفى هذه اللقطة نصف الجامعة تكون الهيمنة المطلقة لجونى ، فهو الذى يثير ضحكات جمهور القاعة وتصفيقه حسب هواه · وهو يلقى الضيف بجواره طوال المدة التى يرتضيها ويتصرف بكامل حريته فى ردود فعل الجمهور الصوتية بتضخيمها او مطها او تقليصها حسب الأهمية التى يود اضفاءها على ضيفه ·

ولو ظهـر ضيف وحــده على الشاشة فى لقطة فردية تتضمن فى خلفيتها ردود فعل الجمهور ، يكون ذلك بمثابة لفتة كريمة من جــانب جونى ، السيد العظيم ، للنجم الذى يدين له بفضل توجيه الدعوة له . انها هدية تحمل توقيع جونى . وعندما يترك جونى المجال ليخلى المكان لضيفه ، فانه لا ينتقل مع ذلك خارج اللقطة ، لأنه ليس اذ ، فمكانه المقرر اصلا هو مجال الشاشة . والواقع أنه لا يبتعد الا لكى يبرز رد فعله لأداء ضيفه الذى يتحول ظهوره وحده فى لقطة كبيرة الى تصفيق من جانب جونى .

الفصـــل الثانى :

بلوغ « النجومية » من خلال لقطة رد الفعل

من الواضح ، كما يبدو لى ، أن جونى كارسون قد تفهم بعمق أن تخصصه فى ردود أفعال الآخرين يمكنه من التحرك على نحـو أفضل ، ومن مواصلة الظهور على المسرح ، وجعل أدائه حاسما · لقـد استوعب القاعدة التى يوصى بها المخرجون الممثلين منذ بودوفكين ، ألا وهى « أن التمثيل (أمام الكاميرا) يتمثل فى الاستجابة لمؤثرات » ·

غير أن رد الفعل هذا ازاء الآخرين قد ينحرف عن توجهه الأصلى حتى انه يدور حول نفسه ومن أجل ذاته · وقد باح مايكل كين منـذ مدة ببعض الأسرار المتعلقة بأداء الممثل أمام الكاميرا ، فقال بهذا الصدد : « عندما كنت حديث العهد بالتمثيل قال لى المنتج ذات يوم : هناك ياكين شيء تؤديه أفضل من بقية الممثلين ، أنت تصغى · وهذا ما سيجعلك تنجح خاصة اذا اشتغلت بالسينما · وقد توصلت بالفعل الى ما هـو أفضل من الانصات ، اذ تعلمت أن أسمع · وهذا ما أفلح فيه سبنسر تراس ومالون براندو · ففى مشهد من **عمال الميناء** ، حيث يلهو نراندو بقفاز ايفا ماريا سنت ، يتجسـد كل ما تقوله على قسمات وجهه كاللقطات الخاطفة · وعندما عرض على التمثيل فى فيلم **تربية ريتا** قـال لى الجميع : لا يمكنك أن تقبل ذلك ، انه دور لفتاة · ولكننى كنت أعـلم أن ذلك غير صحيح · كنت أعلم أن دورى هو ردود فعل رجل ازاء تلك القوة تلك الفتاة اللندنية وأن ذلك هو المهم · وكنت مصيبا » ·

وقد كان محقا بالفعل · فقد استخدم لويس جيلبـرت مخـرج **تربية ريتا** (١٩٨٣) ، استخدم بانتظام تكتيكا للاستفادة من ردود كين ازاء جولى والترز ، الممثلة « الرئيسية » · كان تمثيل مايكل كين ردا على سلوك ريتا بارعا حقا · فهو عظيم وغامض فى آن واحد · وتعين على الكاميرا أن تتمهل ازاء ردود فعـل هذا الممثل « الثانوى » حتى تتيح لها الوقت لكى تتضـح ويتمكن المشـاهدون من متابعتها · وهـكذا تحولت

تدريجيا لقطات ردود الفعل التى تصور لنا ردود فعل كين ، تحولت من مشهد لمشهد الى الاطار المفضل والمرجع الذى تتم من خلاله النظرة لريتا ، بينما تجرى الأحداث ٠

لم نر حتى الآن شيئا لم يتم العمل به فى : **برنامج الليلة** الذى يقدمه كارسون ٠ بيد أن شيئا جديدا سيحدث فى الجزء الثانى من تدريب ريتا ٠ فقد تعاظمت ردود فعل كين حتى وصلت الى حد الاستئثار بالمجال باكمله ، واستبعاد ريتا مع أن مهمة ردود فعله فى الأصل هى خدمتها ٠ لقد تحول كين الى شخصية تطغى على الشاشة وتستشهد بجمهور المشاهدين ٠

والواقع أن كين يعبر تماما عن العبارة الحديثة « للاستعراض الفردى » (لرجل أو امرأة) ، باستخدام قدرته على الانصات لكى تعظم ردود فعله من حضوره حتى ان الكاميرات والمشاهدين يدفعون دفعا الى عدم رؤية أحد غيره فى نطاق الشاشة ٠

على أن كين يستغل الى أقصى حد احدى ميزات الاستراتيجية السينمائية ، حتى انه يستنفدها ، بل ويفسدها ، فى رأيى ، وأقصد بذلك حاجة المشاهد التى لا تقهر الى تكشف ما يدور خارج مجال الشاشة، فالأمر الذى يستهوى مشاهدى الأفلام منذ ثمانين سنة ، هو توقعهم ، وهم فى ظلام القاعة ، ما سيكشف عنه المجال الخارجى من واقع خيالى لم يظهر بعد وان كان على مقربة عند الحواف المظلمة للشاشة المضيئة ، علما بانه قادم ليستبعد ما هو قائم ٠ ومما يزيد من تأثير ذلك الأغراء أن المتفرج يعلم فى قرارة نفسه أن رد الفعل المنتظر الذى سيبرز بعد لحظات من الظلام ليضىء الشاشة ، هو نفس رد الفعل الذى تخيل قسماته ٠ والواقع أن ميتز محق تماما فى قوله ان « المجال الخارجى للشاشة هو المكان الخاص بالمتفرج » ، ذلك أنه يحلم بردود فعل الأشخاص فى ظلام المجال الخارجى ٠ وبعبارة أخرى فان المجال الخارجى هو المكان الذى تصنع فيه لقطات رد الفعل ٠

ولقد أدرك ذلك تماما كبار المخرجين الكلاسيكيين ، أصحاب الأفلام الشعبية المبهرة ، وعلى رأسهم فرانك كابرا والفريد هيتشكوك ولذا لم يظهرا على الشاشة الا فى اللقطات التى توقعها المشاهدون من قبل ٠ وعندما كان كابرا وهيتشكوك يراجعان مشاهد افلامهما ، كان اهتمام كل منهما منصبا على مشاهدة جمهور قاعة السينما والانصات اليه لا على مراقبة الصورة والصوت على الشاشة ٠

وقد اعتاد كابرا على تسجيل مختلف الأصوات والضوضاء الصادرة عن قاعة السينما التى تعرض فيها نسخة عمل الفيلم على عينات من المتفرجين · وكان يستخدم شريط التسجيل ، الشاهد على ردود الفعل الصوتية ، لمراجعة المونتاج واختصار او الغاء المقاطع المواكبة لأى ضوضاء غير مألوفة فى القاعة ، واطالة تلك التى تحظى بالقبول المسموح أو الصمت المعبر عن الاحترام · والواقع أن كابرا كان يختبر بذلك فعالية لقطات ردود الفعل من خلال تسجيل الانعكاسات الصوتية الصادرة عن القاعة ، مؤكداً بذلك صحة وعمق حدس كريستيان ميتز · وقد أصبح ما كان يلجأ اليه كابرا فى الثلاثينات بواسطة امكانات محدودة ، أصبح مؤسسة متقنة تتمثل فيما يسمى اليوم « العروض الرائدة » ، وهى عروض خاصة يطلب فيها من المشاهد تسجيل انطباعاته حول ما يدور على الشاشة ، أثناء عرض الفيلم وذلك بالضغط على الزر المناسب بجهاز الكتروني : « جيد جدا » ، « جيد » ، « مقبول » « سيىء »، « سيىء جدا » ، « باطل » ·

أما هيتشكوك فقد اعترف بأن ما كان يفضله دائما هو الجلوس فى قاعة سينما تعرض أحد أفلامه لملاحظة ردود فعل المتفرجين · ومما لا شك فيه أنه كان يريد التأكد من مدى مصداقية شخصيات أفلامه · بل انه كان يتتبع ما يرتسم على وجوه ونظرات المتفرجين للتعرف على مدى تأثير المونتاج · والواقع أن هيتشكوك يعتبر أحد المخرجين الأشد حرصا فى تاريخ السينما على التمسك بأفكار بافلوف حول الانعكاسات الشرطية · ومما لا شك فيه أنه تأثر خلال الفترة التى كان يخرج فيها أفلاما صامتة بأحد مريدى بافلوف ألا وهو السينمائى التجريبى السوفيتى الشهير ليف كولتشوف · فقد أدرك على نحو أفضل من الآخرين أن السينما قامت منذ نشأتها على الخيال البصرى ، وأن دور المخرج يتمثل بالتالى فى الحفاظ على ذلك الخيال وتغذيته ، وذلك بأن يسجل على الشريط السينمائى ، وفى المكان المناسب ، ردود فعل شخصيات الفيلم لكى يخلق بنفسه تأثيرها على المتفرج · وكان هيتشكوك لا يحب النجوم التى تستعرض جاذبيتها الجنسية · وتشيع هالة من الشبق · وما كان يمكن أن تتبادر الى ذهنه فكرة اختيار مارلين مونرو للتمثيل فى أحد أفلامه · وكان يصنع الأحاسيس عن طريق التقابل بين لقطات لوجوه الممثلين · وهذا المونتاج الذى يخلق الأحاسيس كان سيؤول الى الفشل الذريع لو ارتأت احدى الممثلات أن تستعرض مفاتنها ·

ويتيح لنا هيتشكوك فرصة التمييز بين طرازين من السينمائيين : منهم من يعتمد على النجوم للتأثير على المتفرج ، ومنهم من يخلق

الانفعال من خلال المونتاج الذى يعرض علينا ردود الفعل الفردية كل منها ازاء ردود الفعل الأخرى · ولكن المسألة معقدة · فمارلين مونرو التى لم يتطرق الى ذهن هيتشكوك أن يشركها فى أحد أفلامه ، هى من نجوم السينما الأمريكية التى أتاحت امكانية الاستفادة على خير وجه من نموذج لقطة رد الفعل ، فالفيلم الوثائقى مارلين المصحوب بتعليق لروك هدسون ، والذى يعرض حوالى خمسة عشر مشهدا من أشهر أفلام هذه النجمة السينمائية ، يتضمن نفس البنية المتكررة : فاللقطة التى تتجلى فيها مواهب مارلين مأهولة بل ومحاصرة من كافة الجهات بعدد كبير من الشخوص المرتبة بكل عناية حسب دورها وجنسها وسنها · وهذه الشخوص لا تخرج من الظلام المحيط بالشاشة (وهو حيز الرؤية بالنسبة لنا) الا فى اللحظة الاستراتيجية لكى تلقى فيها نظرة على النجمة أو تأتى بحركة أو تنطق بكلمة تعلق بها · وبالطبع فان نظرات مارلين هى التى تحظى بكل الاهتمام · وهذا هو المطلوب ، لأن تنظيم نظرة القاعة الاستطلاعية يستدعى بالضرورة تحديد هوية النظرات على الشاشة وتنويعها وتكثيفها · فهناك نظرات مندهلة وأخرى خجولة وثالثة « بانورامية » تستعرض جسم مارلين ورابعة مرائية ومتخفية تتصنع عدم الرؤية وخامسة متحرجة لرجال بصحبة زوجاتهم الغيورات هذا عدا النظرات الساذجة ، أو المستهجنة أو المختلسة أو الوقحة أو الشهوانية · ولكى تكون متابعة مشاهد الفيلم لمسار المتفرجين الظاهرين أمامه على الشاشة مضمونة ، ولكى يحل محلهم عندما يصبح هؤلاء خارج الكادر ، أى باختصار لكى لا تنحرف أنظار القاعة عن النجمة ، تهيىء عدة لقطات جامعة تستهل المشهد ، مما يتيح الفرصة لجمهور المعجبين الظاهرين على الشاشة للاستحواذ بالمجال المتميز لمارلين وتوجيه نظراتهم المنبهرة نحوها ·

وفضلا عن أن نظرة المتفرج تحل تدريجيا محل نظرة الممثلين المصوبة نحو النجمة ، فى نفس اللحظة التى يستبعد هؤلاء من اطار الشاشة وينتقلون خارج الكادر ، فانه يدفع دفعا الى مشاركتهم انبهارهم عندما يعودون بقوة ويقتحمون الحيز الذى تحتله النجمة لكى يحتفوا بها · بيد أنه يتعين أن يتولى رواد السينما مهمة احياء هذا الاحتفال بأنفسهم وبشكل مباشر ، دون وساطة الممثلين ـ المعجبين الظاهرين على الشاشة · وعندما تتم معالجة صورة النجمة طويلا من خلال ظهورها داخل الكادر وخروجها منه ، وكذلك عندما يتم اثراء ردود الأفعال عن طريق العديد من اللقطات حيث يلتقى معا كل من النجمة ومعجبيها فى كادر واحد ، أى باختصار عندما تتم تعبئة كافة الأنظار ، فانه يصبح

بامكانها التحرر من شخوص الشاشة المعجبين وتكريس نفسها مباشرة وعلى انفراد لمنظرات جمهور قاعة العرض ٠

وهنا تصبح صور مارلين مونرو التى لا تقاوم من نصيبنا نحن ، فى لقطات كبيرة لوجهها وجسمها تستقر طويلا على الشاشة بالعرض البطىء وازدواج صورتين ، والتلاشى التدريجى ٠ وهذه الصور غير موجهة لأى شخصية من شخصيات الفيلم لسبب بسيط وهو أنها أعدت خصيصا لرواد السينما ٠ وهى صور أسطورية نضجت بواسطة لقطات رد الفعل ، كما أنها صور لا نندهش لظهورها على صفحات المجلات التجارية وعلى جدران غرف جنود البحرية الأمريكية لأنها تمتعت من قبل باستقلالها الذاتى فى مشاهد الأفلام التى ينفرد بها رواد السينما فى ظلام القاعة ٠ وتكشف هذه الصور عن نرجسية المتفرج العميقة ، ذلك أن هذه المناظرالتى يلتهمها بعينيه ليست فى الواقع سوى صور لمخلوق وهمى ساهم هو بنفسه فى صنعه بالتناوب مع لقطات ردود الفعل ، وهكذا أصبح بوسع السينما أن تشبع النظرات الرأسية المتواصلة لمشاهد صورها وكذلك النظرات الأفقية والمتقطعة للمشاركين فى الفيلم ٠

والواقع انه بامكاننا أن ندلل من خلال فحص الحيز المضىء للشاشة ، على تواجد مسار مزدوج يهيىء المجال لانطلاق المشهد السينمائى ٠ فجميع العناصر التى يتشكل منها ذلك الحيز المضىء منظمة ومرتبة كل منها بالنسبة للعناصر الأخرى لكى تطلق حركة افقية لا تقهر تدفع القصة للأمام ، من لقطة الى لقطة ومن مشهد الى مشهد ٠ ومن المفيد أن نذكر هنا أننا فى الواقع بصدد القمة الجمالية للسحب الميكانيكى للشريط السينمائى عن طريق آلة العرض التى حلت محل الكاميرا ، مما يفسر لنا تحول السينما الى حكر تستأثر به البلاد المتقدمة صناعيا ٠ غير أن النجمة السينمائية هى التى تدفع تلك الحركة المتواصلة ، وتؤمن مسار الرواية ٠ فهى التى تحتل مركز الشاشة المضاءة وتتكفل بمهمة الالتقاء مع القاعة ، ذلك الحيز الغارق فى الظلام ٠ وبعبارة أوضح تضطلع النجمة بمهمة تعديل المسار الأفقى للشاشة واكسابه مسارا رأسيا ٠ أما اللقطات الكبيرة العديدة للنجمة ، التى تحتل الشاشة فى اللحظات الاستراتيجية للقصة ، وبالأخص تلك اللقطات المستقلة ذاتيا بالنسبة لجمهور الشاشة نفسها (لا جمهور القاعة) ، فهى تقحم « السكون على الحركة » على حد قول كريستيان زيمر ٠ وهنا تتحقق العملية الفيلمية التى تنقل محتوى الشاشة الى القاعة ، وتنقل القاعة نفسها الى الشاشة أى أن الحيز المضىء الفريد للشاشة ينتقل الى الحيز الجماعى المظلم ، والعكس بالعكس ٠ ويتحقق باختصار الخيال

الرئيسى • فالحركة الأفقية لحيز الشاشة الذى تتم تجزئته وتغذيته بلقطات رد الفعل تنعكس على القاعة التى تتحـول الى المجـال الخارجى لحيز الشاشة • وعندما تفرز الشاشة ذلك المسار الرأسى عن طريق اللقطات الكبيرة للنجمة ، يحقق العرض السينمائى مهمته وتنشأ بذلك وظيفة المتفرج • وقد تعرف الروس أخيرا على تلك الوسيلة فى السنوات الأولى من حقبة الثلاثينات (وهو ما سأتطرق اليه فى الفصل الأخير من الكتاب) وأدركوا أنهم لن يتمكنوا من حشد رواد السينما فى قاعـات العرض السوفيتية بدون تلك البنية القائمة على تطلع المتفرجين الى محط الأنظـار المتميز ، وكان ذلك من بين أسـباب عدم تحيزهم لأيزنشتاين وفيرتوف •

ولن تكون دراستنا مستوفاة للقطة رد الفعل ، كأداة لتحويل مارلين مونرو الى نجمة ساطعة فى الأفق السينمائى ، اذا لم نضف اليها عنصرا أساسيا فى واقع الأمر ، وهو أن هذه الشابة التى كانت تحمل اسـم نورما جان مورتنسون فى شهادة ميلادها الرسمية ، قد كشفت من خلال شخصيتها المتفردة عن كونها الكائن السينمائى المثالى ، وذلك قبـل ترويضها لصالح عالم السينما • لقد كانت ذات شخصية هشـة ، كما كانت تشعر بحاجة لا تقاوم بأن تكون محط الأنظار طوال ٢٤ ساعة فى اليوم ، حتى انها كانت تتشبث فى كل لحظة بتليفونها ، بل وكانت تصر على أن يصحبها أحد عند ترددها على دورة المياه ، وأن يظل على مقربة منها طوال مدة قضاء الضرورة • كانت فى حاجة الى وجـود بالقرب منها ، خارج نطاق مجالها ، ولكن شريطة أن يكون ذلك الوجود مجاورا لها فورا لانعاشها وبث الحياة فى أوصالها • والحق أن المجال الحيوى لنورما جان مورتنسون ما كان يتشكل ويتألق فى الواقع أو فى السينما الا بالتشبث بمجالها الخارجى • وقد لمس مكتشفو النجوم وصناعهـا تلك الحاجة المرضـية لدى نورما جان مورتنسون لأن تكون محـاطة بالمعجبين ، وذلك التعطش الذى لا يرتوى الى نظرات المتطلعين • وقد استغلوا ذلك الضعف المتحكم فى شخصها ، بشكل منتظم ومدروس لكى يحولوها الى قوة أسطورية ، وذلك لاحساسهم بأنهم يفجرون بذلـك طاقات السينما الحية • والواقع أن تجار النجومية نجحوا فى عرض جسـد نورمان جـان مورتنسـون المتعطش الى النظـرات ، على الممثلين المصاحبين لها لكى يجذبوا الى فلكهم تلهف المشاهدين الى الاستمتاع بما ليس فى متناولهم ، فخلقوا بالتالى أسطورة مارلين مونرو ، وبلغوا حد الكمال فى الاستفادة بلقطات رد الفعـل • ويتجلى أمامى فى نهاية هذا السرد أنه من المفيد أن أضيف أن هناك علاقة من جهة ، بين تقنيـة لقطة رد الفعل الملازمة للسينما الهوليودية وبين ظاهرة « الرجـل الآخر

الموجه » التى درسها دافيد ريسمان فى مؤلفه العظيم الاحساس بالوحدة وسط الزحام (The Lonely Crowd) الصادر فى عام ١٩٥٠ حيث ابرز بعض الملامح الأساسية المميزة لسلوك المواطنين الأمريكيين ٠

ومن الواضح أن هيتشكوك حاول استخدام تشوق المشاهد الملح الى التلصص ، فى كل مشاهد افلامه ٠ كما انه من الجلى بنفس القدر أن امتناع هيتشكوك عن اللجوء الى ممثلين من طراز مارلين مونرو للتمثيل امام كاميراته ، جعل منه أحد الفنانين الطليعيين المعتمدين على القدرات الفنية للسينما ، بوصفها نمطا مستقلا ذاتيا يستطيع أن يفرز اعماله الخاصة ، وتميز بذلك عن السينمائيين - المقتبسين الذين خاضوا غمار عالم السينما مع التشبث بقوة بالمرافىء المأمونة المتمثلة فى الأعمال الأدبية المعروفة أو النجوم التى تجتذب المتفرجين ٠

وعلى أية حال فان تلك البنية الثنائية البسيطة التركيب ، أى الكادر وخارج الكادر ، هى التى نصادفها دائما فى الأفلام ٠ ولا شك فى أن ذلك يعود الى كونها تولد ، من تلقاء نفسها ، السرد الذى يشكل منبعا لا ينضب للترقب المقلق ٠ وهذا ما لم يكف أبدا المؤلفون عن تدبره فى كافة مراحل انتاج افلامهم وفى كل مشهد من مشاهدها ، شأنهم فى ذلك شأن المقتبسين ٠ فحتى المخرجون المتشددون من أمثال جودار ، الذى يرفض لقطة رد الفعل (يبدو لى أن ذلك هو سبب رد الفعل الرافض من جانب المتفرج الذى يغامر بمشاهدة أحد أفلامه) استسلم وأشاد بالبنية الثنائية للسينما ٠ فهذا المخرج الذى حاول أن يتفادى بكافة الوسائل ، التشابك بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) تعمد الوقوع بمحض ارادته وبلا سخرية فى فخ الكلمات٠ فقد أعلن فى حديث اذاعى مع برنار بيفو فى برنامجه المسمى «المواجهة» أن جوهر السينما يكمن فى البنية الثنائية ، وأضاف قائلا ، على سبيل المزاح ، أن ذلك هو السبب فى أن مبتكريها (بفتح الراء) كانا فى آن واحد ميلييس ولوميير ٠

وكان هدفى أن أبين من خلال حالة مارلين مونرو ، اننا بصدد استراتيجية نظام النجومية ، أو بالأحرى العملية الهوليودية الكبرى المسماة « بيع النجوم للجمهور » (نجم الشباك) أى استخدام الحيز المقابل ولقطة رد الفعل بشكل منتظم ومتواصل للاستفادة من النجم الى اقصى حد ٠ فهذه الاستراتيجية التى تخل بالتوازن الجدلى بين المجال والمجال المقابل ، وتحرف ، بل وتدفع الى أقصى المدى العواقب التى تشكل احدى البنيات الأساسية والأشد فعالية فى السينما الكلاسيكية ٠ وكانت

الحصيلة ذلك المخلوق المشوه والمقدس المصمم بحيث يبهر بسحره الرواد المفتونين ، الذين فرض عليهم أن يصبحوا ذلك المجال المقابل للشاشة ، اذ تحولت قاعة العرض الى حيز مجهول الهوية ومظلم ، بل والى حيز الظلامية ، لا يرى سوى مساحة الشاشة الفريدة والمضيئة ·

وأخيرا ، وهذا ما أريد أن أثبته فى الواقع ، فان الافراط فى اللجوء الى النجومية عن طريق التنسيق المدروس بكل عناية ، ما كان يمكن أن يبلغ ذلك الشكل المتقن ، وتلك الدرجة من الهوس الا فى الولايات المتحدة· فالتوحد مع فرد ما يمثل ضرورة حيـوية لدى المواطنين الأمريكيين · ولا يعنى ذلك أن ذلك الفرد يجب ان يكون متمتعا بالكاريزما ، ولكن لابد وأن يبدو كذلك · وفى اطار هذا الانصهار فى المجتمع الأمريكى ، حيث يجثم خطر التشتت فى الفوضى فى زحمة الحياة ، يجب أن تؤجج كثافة التوحد ، لكى تلتقى معا أنظار المواطنين ، على تنوعهم ، حول مثل أعلى واحد من « العالم الآخر » البالغ أوج الرفعة والرقى ، بحيث تذوب فى طياته كافة أوجه الاختلاف · ولقد كتب ريشارد روسيدل يقول : « لقد طبعت واشنطن صورتها على قلب الشعب » ·

والواقع أن هذه العبارة برعت فى تشخيص أطروحة هذا المؤلف حول حاجة المواطنين الأمريكيين الشديدة الى استيعاب النمـــاذج التى تتجاوز حدود حياتهم اليومية · وقد اقتبس جيمى ستيوارت ، الشـــهير بجفرسون سميث ، هذه المقولة حرفيا فى فيـــلم **السيد سميث فى واشنطن** (اخراج فرانك كابرا ــ ١٩٣٩) اذ يقول : « يجب أن تنطبع صورة الكابيتول (مقر الكونجـــرس الأمريكى) فى قلب أبناء هذا البلد كافة » · ويردد هذه الكلمات جيمس ستيوارت ، الذى يؤدى دور عضو شاب بمجلس الشيوخ الأمريكى ، ويحمل اسم جفرسون سميث ، ونظـراته مصوبة من خلال نافذة مكتبه نحو ذلك الصرح الرسمى الشهير (الذى يظهر بانتظام فى الكادر) ، بينما تتجه نحوه نظرات سكرتيرته سوندرز المفتونـــة (ساتعرض مرة أخرى لهذا المشهد فى الفصل الأخير من الكتاب) ·

ومن جهة أخرى فان المثل الأعلى « للعالم الآخر » الذى يتحتم أن تتشبع به أفئدة المواطنين الامريكيين ، يجب أن نتفهمه أيضا ، من الزاوية السينمائية ، كتعبير عن التطلعات الشعبية او كنتاج لمردود الفعل الدفينة لدى الجموع تحت شعار « من الشعب ومن أجل الشعب » ، مما يفسر لنا مدى سـطوة الديمقراطية الأمريكية سواء فى الواقع او فى السينما ·

ولن أنسى أبدا الدهشة التى اعترتنى عندما شاهدت فى التليفزيون

الأمريكى ، مساء أحد أيام خريف ١٩٦٨ ، ريتشارد نيكسون ، المرشح لرئاسة الولايات المتحدة وهو يوضح ، مؤيدا بلقطات مكبرة لوجهه ، أنه غير طريقته فى تصفيف شعره ، لأنه ادرك أن ذلك يروق للامريكيين بقــــدر أكبر ٠

على أن ظاهرة صنع النموذج عن طريق رد الفعل الشعبى تجلت فى أوضح صورة لها مع رونالد ريجان ٠ ويتعين أن نذكر هنا ـ مـع الاشادة بهذه المناسـبة بمؤلف مايكل روجين **رونالد ريجـان السـينما** (Ronald Reagan The Movie) — كيف يفصح سلوك الرئيس ريجان عن القرابة المثيرة للقلق بين الواقع الأمريكى والسـينما الأمريكية ٠ وأود أن أحدد معالم تلك الظاهرة بالرجوع الى مقال نشرته فى صحيفة يومية تصدر فى مقاطعة كيبك بمناسـبة خطـــاب ألقاه ريجان فى ١٨ مارس ١٩٨٥ ، فى عاصمة تلك المقاطعة الكنـدية ٠ فقد ألقى الرئيس ريجــان خطابا موجها الى المواطنين الكنديين ، ومنهم بالأخص أهالى كيبك ، اذ ألقى خطابه هذا عبر التليفزيون فى القاعة الكبرى لقصر فرونتـاك ، بعاصمة الاقليم ٠ وكان استخدام لوحتى تلقين تنقلان اليه نص الخطاب احداهما على يمين المنضدة التى يقف خلفها والأخرى على يسارها ، ينضح بالواقعية بالمفهوم السينمائى للكلمة ، بمعنى أن هذه الطريقة كانت تولد انطباعا أكيدا بأنه يرتجل ٠ ولكى يتمكن ريجان من قراءة الكلمات التى كانت تظهر على التوالى على لوحتى التلقين ، كان يتعين عليه أن يلجأ الى اللفتات البانورامية الحانية ، من اليمين الى اليسار ومن اليسار الى اليمين ، ومن فوق لتحت ومن تحت لفوق ، ليؤكد الانطباع لدى الحضور بأنه يرتجل ، وأنه يوجه كلامه الى كل فرد منا ، وهذا هو الأهم ٠ ولا بد أن نعترف بأننا صادفنا هنا فنا محتكـا وسينما متقنة للغاية ٠ وكان فرانك كابرا ، المخرج الذى أشرف على تمثيل أشهر نجوم هوليود يقول : « الممثل هو الشخص العادى الذى يستطيع أن يعطى الانطباع بأنه شخص فوق العادة » ٠

ويتعين علينا أن نذهب الى مدى أبعد فى تقييم أداء ريجان لكى نحدد ملاحظاتنا بشكل مباشر ٠ فلكى ينجح الممثل ريجان فى زرع الايمان بشخصه ويعطى الانطباع الأكيد بأنه رئيس الولايات المتحدة فهو فى حاجة الى زوجته نانسى لتعظم صورته ، وذلك الى جانب لوحتى التلقين اللتين يستلهم منهما الدور الذى يمثله ٠ وهـــذا ما قامت به نانسى فى تلك الليلة فى قصر فرونتاك ونقله لنا التليفـزيون ٠ فلا وجود لنانسى الا من أجل ابراز رونالد ريجان ٠ وهى تؤدى على الوجه الأكمـل مهمة

لقطة رد الفعل الرسمية التي تقتضيها مؤسسات الدولة ، مما يهيىء الفرصة لريجان للاضطلاع بدور رئيس الولايات المتحدة بشكل سليم . وبعبارة ادق تتمثل وظيفة نانسى فى التطلع الى ريجان سواء أكانت بجواره على المنصة أم فى الصفوف الأولى بالقاعة وسط أصحاب المناصب الرفيعة . فهى تخصه فعلا وسينمائيا تنظراتها الحانية . واذا كان ريجان قد تدرب على أن يجول بناظريه على المستمعين لكى يعطيهم الاحساس بأنهم يفهمون حقا ما يقول ، فان نانسى اتقنت بدورها أن تتطلع باستمرار الى زوجها الرئيس . ولا مجال لأن تغير نانسى ولو للحظة اتجاه نظرتها أو أن تحد من بريقها . فمن الضرورى ألا تفاجئها الكاميرات (وهى ترتدى فى أغلب الأحوال فساتين حمراء تجتذب الكاميرات مثل المغنطيس) ، بينما تنم حركة عينيها عن نظرة غير موجهة نحو ريجان . أما ريجان نفسه فلا يجب أن ينظر اليها الا من آن لآخر ، بطرف العين بغية التأكد من انها تحسن أداء دورها ، لأن الدور المنوط به هو توجيه نظراته نحو مشاهدى التليفزيون الذين يتطلعون اليه بالمقابل بحب واعجاب ، من خلال نظرة نانسى المفتونة .

غير أن أداء نانسى لدورها على نحو جيد ، أى دفع مشاهدى التليفزيون تلقائيا الى تبين نظرتها لريجان ، يتطلب أساسا أن تبدو لهم شخصا صادقا للغاية ولطيفا حقا ، اى شخصية يقبل الناس اتباع خط سيرها دون القاء اية أسئلة . وعندما لا تكون نانسى بجوار ريجان او فى القاعة بين جمهوره ، فهى تصور لنا عادة أثناء زيارتها للمدارس أو المستشفيات وعند تسلمها الهدايا والالتماسات واستقبالها بالتصفيق من جانب أضعف أفراد المجتمع : الأطفال والعجائز والمرضى . وهكذا لا تخيب نظرات نانسى نحو زوجها ، لأنها (اى نظراتها) تشق طريقها نحو الزعيم من خلال تطلعات عيون المحيطين بها .

وعلينا أن نلاحظ أيضا أن تلك البنية (نانسى التى تثبت نظراتها المفتونة على رونالد ريجان لكى لا تنحرف عنه نظرات مشاهدى التليفزيون) هى الحيلة الأشد فعالية التى برع فى استخدامها منتجو استوديوهات هوليود الكبرى لتحويل الممثلين الى نجوم .

لم يتوصل ريجان أبدا الى اداء الدور الرئيسى فى أى فيلم طوال أغلب سنوات تمثيله السينمائى . وبعبارة أخرى فانه لم يتمكن اطلاقا من جذب نظرات النجمة المعجبة التى تفيض بالعواطف . فهذه النظرة يحتكرها النجوم . وكانوا يقولون عنه بتسامح : « انه لم يستحوذ أبدا

على الفتاة » · بيد انه أصبح من الطبيعي تماما أن يكون المحتكر لنظرات نانسي ، مندوبتنا نحن لديه ، بعد أن نجح في تقلد أكبر منصب ، الا وهو رئاسة الولايات المتحدة ·

وهكذا يتعين علينا ان نلاحظ أن نظام النجومية نافذ سواء في الواقع الأمريكي أو في سينما هذا البلد ، بل ان نجاحه في السينما يعود الى تعبيره عن الواقع الأمريكي ، والعكس بالعكس · ويلاحظ دومينيك توجز في هذا الصدد أن « ما يمكن أن نتوقعه من الآن فصاعدا ليس أن تعكس السينما الواقع ، بل ان يميل الواقع شيئا فشيئا الى التشبه بالسينما » · ولا يقصد توجز هنا أساسا المضمون بل الشكل · فلا مجال اذن لابداء الدهشة ازاء الدور الحاسم للقطة رد الفعل في صنع وأداء الشخصية الاجتماعية السياسية ـ السينمائية ، وفي تحويلها الى نجم ·

ولقد تبين لي من خلال دراستي لبرنامج جيمي سواجارت التليفزيوني الشهير أن عدوى لقطة رد الفعل أصابت هي أيضا الريبورتاجات التليفزيونية · ويعود قدر كبير من كاريزما المبشر جيمي سواجارت الى استخدام لقطة رد الفعل ، علما بأن نفوذه كاد يزول بشكل يدعو للرثاء بسبب فضيحة أخلاقية فاحشة ، كما هو معروف · ويبدو لي أن تعزز مركز سواجارت بقوة من الناحية التقنية في عهد ريجان لم يكن محض صدفة ، اذ أننا هنا بصدد حركة تنتمي الى أقصى اليمين · وقد أجريت بعض التحليلات لذلك البرنامج الديني المدهش الذي يذاع كل يوم أحد فلاحظت أنه يعتمد باستمرار في ايقاعه على تلك البنية الثنائية المتمثلة في ذلك التعاقب المتواصل بين صور سواجارت ، وهو يخطب من فوق المنصة ، وصور الحضور الذين يستمعون اليه وهم جلوس في القاعة · وتنطبع في ذهني مشاهد التليفزيون وجوه رجال ونساء من كافة الأعمار يظهرون الواحد تلو الآخر متخللين صورة سواجارت · ومع أن صورة المبشر تختفي مؤقتا لتترك الفرصة للقطات كبيرة للمستمعين في القاعة ، الا أن خطاب سواجارت يستمر ·

ولو أنك رجعت الى تسجيلك لأحد البرامج الدينية لهذا المبشر الأصولي لكي تفحص عن قرب بنية هذا البرنامج ، لتبين لك أن الوجوه التي التقطت الكاميرات صورها من بين الحاضرين ، هي وجوه « ايجابية » تستنفد تشكيلة عريضة من ردود الفعل المناسبة للموقف ، ابتداء من الاصغاء باهتمام حتى التشنج ، مرورا بايماءات الرضا والامتثال ، والتأثر وترقرق الدموع في المآقي ، والانبهار الذي تعبر عنه النظرات الجاحظة ·

ولو أنك قررت اجراء تحليل منتظم لذلك التسجيل ودراسة الصور الملتقطة للمستمعين ، فى ترابطها مع اللقطات الرئيسية لسواجارت ، لتبين لج بكل وضوح أن صناع ذلك البرنامج الدينى وأصحاب استراتيجية انتقاء اللقطات الخاصة به رجال جادون للغاية تمرسوا طويلا فى فن غسيل الأمخاخ . فلا توجد أية لقطات عشوائية لوجوه تظهر بمحض المصادفة . فكل لقطة تأتى فى الوقت المناسب لتدعم صور سواجارت وذلك حسب مدتها وحجمها (لقطة كبيرة لوجه واحد ، لقطة متوسطة لبعض الوجوه ، لقطة جامعة للقاعة) ، مع توافقها فى الوقت نفسه مع مجرى الخطاب وايقاعاته ، خاصة مع المقاطع الجوهرية فى موعظته . انها حركة اليو ــ يو فايماءات المبشر وحركة يديه وتعبيرات وجهه تنطلق نحو وجوه الجمهور لكى ترتد اليه بقوة . فسلوك المبشر وخطابه يعزز كل منهما الآخر بالتبادل ويتغذيان باستمرار بردود فعل الجمهور .

ولكن ماذا يحدث لنا فى نهاية الأمر ، نحن مشاهدى التليفزيون المستهدفون من براثن تلك الاستراتيجية ؟ اننا نقع مع مرور الوقت فى فخ حركة الذهاب والاياب المتواصلة والمتقنة ، بين سواجارت والمستمعين اليه . وهكذا تتغلب علينا الوجوه التى تظهر على الشاشة بتعبيرات قسماتها المتنوعة بما فيه الكفاية لكى تمثل جموع مشاهدى التليفزيون المجهولين الذين تم توجيههم نحو صاحب الخطاب الأوحد ، ويجرفنا حتما تيار ردود الأفعال . وبهذه الطريقة ارتقى سواجارت الى مصاف الرمز الدينى بنفس الأساليب المتقنة التى ارتقت بها مارلين مونرو فى الخمسينات الى مصاف الرمز الجنسى . فمشاهد التليفزيون الذى وقع تحت التأثير الساحر للمبشر الأصولى يصوب نحوه نظرة كلها اعجاب وافتتان ، وهو يستمع الى خطاب عامر بالعبارات الملتهبة من طراز : « لقد فرض الشيطان سحره على الولايات المتحدة » ، و « شبابنا يندفع نحو الجحيم وهو يرقص على أنغام الروك » ، و « اننا نواجه قوى الضلال كما لم يحدث أبدا من قبل طوال تاريخ الولايات المتحدة »، و « ليس هناك مجال ممكن للتردد ، ويجب على الأمة الأمريكية أن تدفع بجنود البحرية الى جزيرة كوبا الشيطانية لسحق المتآمرين الشيوعيين»، « وقد أصبحت روسيا الشيوعية مملكة ابليس ، وهى ترسل الينا عملاءها، ومهمة هؤلاء الشياطين الحث على حقن أوردة الشباب الأمريكى بالمخدرات » . وتتدفق هذه الكلمات على القاعة مصحوبة بلقطات كبيرة لوجوه مستمعين تظهر على قسماتها ردود الفعل « الايجابية » التى سبق أن تكلمنا عنها . ويواصل سواجارت خطابه ليعلن ادانته للمسئولين قائلا : « ان القادة السياسيين فى هذا البلد الذين يفتحون أبواب مدننا على مصراعيها لأبالسة الروك ليسوا سوى مرائين ، وأنا

لا أكن لهم سوى الازدراء الشديد · وهنا تندفع أمامنا ، نحن مشاهدى التليفزيون ، تعبيرات وجهه وايماءاته الثائرة فى لقطة مقربة ضيقة مصحوبة بصوته ، دون حاجة الى ردود فعل جمهور القاعة · وأخيرا ، عندما يوجه المبشر حديثه الى مستمعيه ليستشهد بهم ، بلغة السينما قائلا : « لا تساءلوا لماذا يسير بلدنا نحو الشيطان » فان كلماته هذه تهيمن على القاعة ، وتندفع أمامنا لقطة كبيرة للجمهور المتحمس وهو يصفق له ·

ومن الصعب بمكان لمشاهد التليفزيون الذى يتتبع برنامج جيمى سواجارت ألا يقع تحت تأثير تلك اللقطات الكبيرة الجامعة ويصفق معها : لقد فقد الاتجاه وأصبح موجها ، بل ومسيرا عن طريق التحريض المخطط للقطات الكبيرة لوجوه المستمعين المفتونة · وهو يحتاج الى حاسة انتقادية متقدمة للغاية لكى يقاوم أداء جيمى سواجارت ويتصدى بالتالى لكلمات خطابه المعتمدة على ذلك الاخراج المدروس بعناية فائقة · أما ما قد ينقذه من ذلك ، فهو كون التليفزيون منذ أن احتل موقعه فى بيوتنا ، وسيلة اعلام « باردة » كما يقال ترديدا لمقولة ماك لوهان ، الا وهى أن مستخدم التليفزيون يستطيع دائما أن يجول ببصره حول ما يوجد بجواره مباشرة وأن يتنقل بين أثاث بيته ويتحاشى الوقوع فى براثن الشاشة المضاءة ، على عكس الوضع بالنسبة للمستمع فى القاعة المظلمة · وأنا لا أنوى الخوض هنا فى النقاش حول الحرية النسبية التى يتمتع بها مشاهد التليفزيون الذى يختلف سلوكه بالطبع عن سلوك المتردد على قاعة العرض السينمائى · بيد أن لقطة رد الفعل اجتاحت التليفزيون ، ليس فقط لأنها أصبحت الوسيلة المتميزة لنشر المنتجات السينمائية ، ولكن أيضا ، وهذا هو الأهم ، لأن بنية الانتاج السينمائى تغلغلت فى الشكل التليفزيونى ذاته · فقد هيمنت لقطات رد الفعل على الشاشة الصغيرة من خلال الألعاب والمسابقات الرياضية والمسلسلات والروايات التليفزيونية التى تشدنا نحو صورة الواقع الموجهة ·

فى الفيلم الشعبى **سقوط الآلهة** (اخراج جانى أويس ، ١٩٨٤) نجد أن البوشمان الذى يرى لأول مرة فى منظار الكاميرا صورة عدد كبير من البشر ، يسأل البيض عن كيفية توصلهم الى احتجاز كل هؤلاء القوم فى تلك العلبة الصغيرة · وكان الأجدر بالبيض أن يتنبهوا الى

حكمة ذلك الانسان البدائى الطيب بدلا من القاء نظرة اشفاق أبوية عليه ٠ وتتواتر الآن بالحاح شديد وبالمزيد من الحجج أطروحة اخضاع الفرد وتسخيره عن طريق الصور السينمائية والتليفزيونية ٠ ويكفى للمرء أن يقرأ بهذا الصدد مؤلفات العديد من المفكرين من أمثال جيرى ماندر ، وبول فيريليو ، وجاستون فرنانديز كريرا ونيل بوستمان ، ليتضح له أن هناك العديد من المفكرين المعاصرين الذين يبدون تخوفهم الشديد من أن يترسخ فى مجتمعاتنا ما يمكن أن يسمى « الادراك الواقع تحت تأثير السحر » ٠

الفصـــل الثـالث :

انتصار لقطة رد الفعل

لقد انسقت فى التعرض لفيلم **انتصار الارادة** (١٩٣٤) للمخرجة الالمانية لينى رييفنستال ، وهو أكبر عمل سينمائى تم تصويره حتى الآن للدعاية للفاشية ، والعمل الذى بلغت فيه بنية رد الفعـل حـد الكمـال · كما أشرت الى الاستخدام المبرمج والمنظم للقطة رد الفعل فى الأفـلام الأمريكية بوصفه أداة لصنع النجوم ، فرضتها على ما يبدو ضرورة توحيد الأفراد ذوى الأصول العرقية المختلفة فى اطار أمة واحدة موحدة وبناء على هذا الاستدلال نفسه يمكننا أن نستشف نوعا من التلازم بين المانيا النازية وأقوى تعبير سينمائى عنها متمثلا فى فيلم **انتصار الارادة** ، مع الأخذ بعين الاعتبار كافة التفردات التى تفرض نفسـها والتى سنفحصها عن كثب ·

من أوضح مزايا كتاب **أساتذة الفكر** للفيلسـوف الفرنسى أندريه جلوكسمان تنويهه بالجهود المستميتة التى بذلها الألمان سـدى طـوال تاريخهم من أجل توحيـد بلادهم · وقـد حرص جلوكسمان على اللجـوء باستمرار الى كبار المفكرين الألمان لتأييد فكرته ، فذكر بهـذا الصـدد مقولة هيجل الشهيرة « المانيا هرم من الأحجار الكرويـــة » · وتفتت التراب الألمانى يشكل فى تصور قادة الفكر الألمان قدرا محتـوما وذلـة قومية · لقد تحول الاعتراف بافتقاد الألمان لوحدتهم القومية منـذ عهد شارلمان ، وبتواجد مجمـوعة من الأقاليم المتجـاورة المسـتقلة ذاتيـا والمنطوية كل منها على نفسها ، تحول مع مرور الزمن لدى رجال الفكر ولدى شعوب « العدة المانيات » الى مناحة اليمة ومتواصلة بلغت حدا من الشدة والعمق أثار حلم الانصهار الشامل الطائش ·

ويبدو لى انه يتعين ان نسبر غور ذلك المستودع العجيب والمثير للقلق الذى يتمثل فى السينما التعبيرية الألمانية فى عهد جمهورية وفيمار

(١٩١٩ ـ ١٩٣٣) · فقد جاء فى أعقاب هذه الجمهورية مباشرة الرايخ الثالث الذى قضى على تلك السينما التعبيرية باعتبارها « فنا منحطا ومتعفنا » · وهكذا يمكننا أن نتفهم على نحو أفضل الحنين الألمانى الى الوحدة القومية ، وأن نتوصل الى حل شفرة فيلم **انتصار الارادة** بوعى ، لكونه التتويج السينمائى لليوتوبيا الجرمانية · وأرجو ألا يثير ذلك الاستطراد قلق القارىء ، فنحن لا نزال على صلة وثيقة بموضوعنا ، وغاية الأمر أننا نبحث عن معطيات جديدة تساند فكرتنا الخاصة بانتصار لقطة رد الفعل · ولنلاحظ بدءا أنه لا توجد حقا فى الفيلم التعبيرى الألمانى علاقة ترابط بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) ، أى أنه لا يوجد وفقا للمفهوم السببى ، رد فعل لشخص يتفرج يرتبط فورا وقسرا بمجال الشخص موضوع المشاهدة · وهذه السينما التى يتفق الباحثون على أن أركانها مدموغة بالجزع والاضطراب تعطى الانطباع بأنها مهيأة لكافة الاحتمالات · ولكن لننظر الى المسألة عن كثب ·

فالأمر الملفت للنظر بالأخص فى الأفلام التعبيرية الألمانية ، هو نظرة شخصياتها · انها نظرة حالم يحدق فى الأفق كما لو كان يتراءى له كائن غريب أو شىء يتعذر التوصل اليه ، ويشع فى أغلب الأحوال ، ولا يمكن أن تتبينه العين المجردة · وهو ليس تماما النظرة المفزعة للطفل المنير فى فيلم **المضىء** (اخراج ستانلى كوبريك ، ١٩٨٠) ، تلك النظرة الملقاة بدقة على موضوعه الغامض ، وفقا لقواعد الابصار· انها بالأحرى النظرة الجاحظة لمثل فيلم صرخة (اخراج مونخ) الذى أصابته بشاعة العالم بالذهول ·

وعلى أية حال لا تمت تلك النظرة بصلة الى نظرات المجال / المجال المقابل فى السينما الكلاسيكية ، وهى نظرات سينمائية تعبر عن التماسك الاجتماعى المعروف لنا لكونها تربط شخصيات الفيلم بعضها ببعض فى اطار زمن واحد ومكان مشترك ، وتوثق جوانب المشهد بالحفاظ عليه فى اطار الشاشة ، وتدفع القصة الى الأمام · انها القصة التى يتم سردها بأسلوب هيتشكوك المخرج الفريد فى فن توزيع النظرات ·

أما شخصية الفيلم التعبيرى الألمانى فلا تنظر الى من يقف بجوارها أو الى من يتبادل معها الحديث · انها « ترى » من خلال الآخر ، وفيما وراءه ، و « ترى » شيئا آخر خلافه · وكان لوت ايسنر يقول : « ان التعبيريين لا يرون بل لديهم رؤى » · وكثافة نظرة الشخصية التعبيرية وثباتها تثيران ابتسامة المتفرج الحديث (فرانسيس فى فيلم

كاليجارى ، وماريا وفريد فى **متروبوليس** ، وهوتر ونينا فى **نوسفراتو** ومارجريت فى **فاوست** ، ورابى لوى فى **الجوليم** ، ومابوز فى **الدكتور مابوز المخادع** ، وكريمهيلد فى **نيلونجن**) · فهى فى تصور المشاهد المعاصر لنا أشبه بالأداء « الطنان » الذى كانت تقتضيه السينما الصامتة · ويتغاضى هذا الأسلوب فى الرؤية عن المغزى الخفى للتعبيرية السينمائية الألمانية ، وهو المغزى الذى سأحاول القاء الضوء عليه فى الصفحات التالية ، بغية فهم الفيلم الفاشى الذى تغلب على التعبيرية ، وسبر أغوار البنية الشكلية والسياسية للقطة رد الفعل ·

فشخصية نينا وزوجها هوتر جديرة بالتحليل فى فيلم **نوسفراتو** (اخراج ويلهم مورناو ، ١٩٢٢) · فعندما تلقى نينا نظرتها على هوتر بعينين متسعتين للغاية نتيجة للرعب الذى انتابها ، نجد أن نظرتها تذهب الى أبعد من الادراك العادى والواقعى · فهى « ترى » من فوق ظهر هوتر ، من خلال الظلام غير المرئى المرتسم خلفه ، على مسافة كبيرة تتعدى اطار الشاشة ، فلا تسمح للكاميرا باظهاره ، علما بأن ذلك الظلام قد يخفى الصنو المناقض لزوجها ، أى نوسفراتو مصاص الدماء · والحركات المسرحية الصادرة عن تلك الشابة فى الفراغ تطيل نظرتها الجاحظة أمام نافذتها المفتوحة عندما تمد ذراعيها للامام وهى تستنشق هواء البحر الذى يحرك ستائر غرفتها ، انها أنفاس مصاص الدماء القوية التى تستقبلها وتتركها تتغلغل فيها ·

كما أن سلوك هوتر هو أيضا لا يقل غرابة · فقد أصاب الذهول ذلك الشاب عندما اكتشف فى قبو قصر الكونت أورلوك القائم فى أغوار غابة الكارابات ، حقيقة هوية الكونت : فأورلوك هو نوسفراتو · ولا ينظر هوتر الى جسد مصاص الدماء المسجى فى تابوته ، بل يثبت نظراته بكثافة على الجدار القائم أمامه كما لو كان يرى عبره ، وقد استبد به هلع يفوق الوصف ، وهو يتراجع زاحفا نحو سلم القبو حتى يصل الى الحاجز الحجرى فيدفعه بظهره كما لو كان يريد اجتيازه · لم يعد نظام المجال والمجال المقابل يعمل هنا لصالح المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) وفقا للمفهوم الواقعى · لقد توصل هوتر الى ذلك الاكتشاف المريع والساحر فى نفس الوقت لصنوه الشيطانى · وكان يتعين عليه أن ينزل الى مدفن القبو ، والى دخيلة نفسه ، حيث لا يكون هناك أى وزن للمراجع العادية والمطمئنة ، لكى يدرك تلك الحقيقة ·

ويقل عن فريتز لانج انه كان المخرج المدقق والمتمكن من الفراغ · وقد قال عنه جان ــ لوك جودار ، الذى تفحص أفلامه تحت عدسة

مكبرة ، انه « كان يستخدم الكاميرا وكأنها بندقية مزودة بمنظـــار تلسكوبى » • على أنه يتعين ألا ننسى ، ونحن نتعرض لسينما لانج ، أن دقة تصويب تلك « الكاميرا ـ البندقية » التى تتجلى سينمائيا فى ثبـات النظرة على هدف يحتل وسط الصورة ، لا تبلغ ذلك القـدر من الكثـافة والدقة الا لأن ما « يرى » المتفرج ، عبارة عن كيان غريب لا يمكن تحديد هويته • وعندما تتراجع ماريا ، بينما تحدق بعيون مجنونة من الهــلع فى مواجهة روتوانج ، المخترع الشيطانى فى فيـلم **متروبوليس** ، فهى « ترى » من خلال المطاردة التى تتعرض لها مدى بشاعة اندفاعها المحتوم نحو تحولها الى انسان آلى • أما روتوانج ، الذى لم يكف عن تصـويب نظرة المنوم المغنطيسى الى ضحيته ، فيتلذذ سلفا بالتحول المؤدى الذى سيخضعها له •

وسنصادف دائما فى الأفلام الألمانية المنتمية الى هذه الحقبة تلك « النظـرة التعبيرية » المحمـومة التى يرى كراكاور فى مؤلفه الشهير من **كاليجارى الى هتلر** أنها نظرة مرضية غير قادرة على أن تقع عـــلى موضـــوعها لكى تســـتريح أو أن تقـــع على شـــاهد لهـا • ومثـل هذه النظرة غير مقبولة لدى مخرج واقعى مثل كراكاور ، وذلك أن احترام قواعد الادراك الطبيعية والمعترف بها ، من وجهة النظـــر الواقعية ، ضرورى حتى يكون هناك اعتراف بالعالم « كما هو قائم » • ولذا يتعين ألا تشحن النظرة بطاقة تفوق ما يستدعيها الشخص أو الشىء المنظور • ونحن نعلم أصلا مدى ضرورة التزام لقطـة رد الفعـل بتلك القـواعد اذا أراد كسب رضا المتفـرج •

وتتضح لنا من خلال النظرة التعبيرية صعوبة الانتماء الى المانيا ظل جمهورية فيمـــار ، حتى ان التعبيرية هى فى حد ذاتها خير تعبيــر عن « الروح الألمانية » ، روح المانيا أبدا ، « ألمانيا الأمس والمستقبل دون أن تكون أبدا ألمانيا اليوم » • وفكرة نيتشه هذه عميقة للغــاية ، وهى تمكننا من أن نتفهم على نحو أفضل السعى الميئوس الذى ينضـح من النظرة التعبيرية ، وبالأخص نظرة نوسفراتو • ويتطرق ذهنى هنا بالطبع الى مصاص الدماء الشهير الذى ابتدعه مورماو ، كى يتطرق أيضا الى مصاص الدماء الذى أراد هيرزوج أن يعيده الى الحياة مرة أخرى بكل اجلال بعد ست وخمسين سنة ، تكريما للمخرج الأستاذ القديم • ويقول هيرزوج « نحن بلا آباء ، لدينا أجداد فقط » معبرا بذلك عن رفضه أبوة كافة مخرجى الرايخ الثالث • والعجيب فى الأمر أن نظرة نوسفراتو عند هيرزوج مشحونة بحزن لا نهائى لا نجـــده بنفس الدرجة حتى فى عيون نوسفراتو المخرج مورناو • فكأن هيرزوج أراد أن

يثبت الأصل الجرمانى للتعبيرية من خلال اعادة اخراج نوسفراتو ، وأن يزيح الحجاب فى الوقت نفسه عن الحقيقة المأساوية لتلك النظرة الظمأى دوما والمحكوم عليها باجتياز كافة الفراغات دون أن تتمكن أبدا من أن تسقط على أى مكان • وقد سعى هيرزوج بهذه الطريقة الى ارجاع غايته وخلقه الى تلك الحقبة الفريدة والمثيرة للدوار التى التقت خلالها طلائع الاخراج على مدى عشرين عاما لكى تعيد النظر فى العالم وتؤسسه من جديد على ركائز مستحدثة ، لا حصر لها ومتعددة الأشكال وشديدة التنوع • ونحن على دراية (وهذا ما استشعره التعبيريون) بمصير كل تلك الأحلام الجميلة • فالاحساسان المتناقضان المتمثلان فى الشعور بعدم الرضا المقرون بالتطلع الى مثل عليا للحرية المستحيلة التحقيق ، ما كان يمكن أن تعكسهما النظرة التعبيرية على خير وجه الا فى عهد جمهورية فيمار • وقد تحقق تماما شعور نيتشه السابق بأن المانيا « لن تكون أبدا المانيا اليوم » • فالألمان يكنون كراهية شديدة لواقعهم الحاضر • ويجب أن نعترف بأن الواقع الألمانى لم يكن أبدا مدعاة للابتهاج ، وبالأخص فى تلك الحقبة ، اذ كانت بنود معاهدة فرساى مهينة للغاية لألمانيا • فقد قضت بانتزاع عشر أراضى وثمن سكان تلك الأمة التى عانت الأمرين من أجل تحقيق ما يشبه الوحدة ولم يعد من حقها اعادة تشكيل جيشها ، كما ألغى الزى العسكرى الرسمى العزيز لدى الألمان • وأصابت الأزمة الاقتصادية الكبرى المانيا فى الصميم وأشاعت البؤس فى كل مكان • والأهم من ذلك أن الانقسامات الاجتماعية والنزاعات الأيديولوجية احتدمت فى ذلك العهد وأججت فى الأفئدة مشاعر الاحباط التاريخية ازاء استحالة تحقيق الوحدة • وفى ظل تلك الأزمة الاجتماعية والاقتصادية ، زاد من تفاقمها ذلك الاستعداد الطبيعى لدى الألمان لرفض الحاضر كواقع ، فكان من الطبيعى أن تتجلى النزعة التشاؤمية فى أقصى صورها من خلال النظرة التعبيرية •

وأود أن أقدم مثلا آخر لتلك النظرة التعبيرية قبل أن نتعرض للنظرة المظفرة للزعيم « العظيم » فى فيلم **انتصار الارادة** • ويتعلق ذلك المثال بفيلم آخر لمورناو ذاعت شعبيته فى عهد جمهورية فيمار ، ويمكن أن يوصف عن حق بأنه واقعى ، وأقصد بذلك فيلم **آخر الرجال** (١٩٢٤) الذى يحكى قصة حاجب فندق فخم فى برلين تقدمت به السن حتى بات عاجزا عن أداء عمله وتعين عليه أن يستبدل الزى الخاص بتلك الوظيفة بالرداء الأبيض للمكلفين بتنظيف دورات المياه • لقد دب اليأس فى نفس الرجل حتى كاد أن ينتحر لولا اصرار المنتج ، اريك بومر ، على أن يختلق مورناو نهاية سعيدة مصطنعة • وتدور كل أحداث الفيلم حول محور زى الحاجب ، المضطلع بالدور الرئيسى • ويتعين أن

نصيف فى أعقاب لوت ايسز أنه لا يمكننا أن نفهم هذا الفيلم اذا لم نكن نعلم أنه بالرغم من ثراء التطلعات الرومانسية الكبرى وتعدد أشكالها فى المانيا الا أن « الزى الرسمى ، هو الملك » للأسف فى هذا الفيلم ٠ فكل تصرفات الحاجب وبالأخص نظراته ونظرات الآخرين يقررها الزى٠ فعندما يكون الحاجب فى موقعه الرسمى ، مرتديا زيه ، تكون حركاته متسقة ونظراته للمحيطين به ونظرات هؤلاء له مترابطة بشكل طبيعى ، كما أن نظرات أهل الحى الشعبى الذى يقيم فيه وكذلك نظرات رواد الفندق أصحاب المقامات الرفيعة تتلاقى معا فى ذلك الاعتراف بمركز كل طرف واحترام وضعه ٠ وعلى النقيض من ذلك تنقلب الموازين عندما يفقد الحاجب زيه ، فيصبح سريع التأثر بالبرد وهشا ونهبا للخوف فيعتصم بدوره المياه ويضطر الى سرقة الزى المعتبر ليرتديه عندما يعود الى حيه فى المساء ٠ وهو يحدق بنظراته الذهانية فى الناس بعد ان بات يناصبهم العداء ٠ انه لم يعد يرى بل تتراءى له أوهام ٠ وهكذا يكتسب الزى أبعادا خرافية تصبح منقذ الحاجب والأداة السحرية التى ستحل التناقض المستعصى بينه وبين العالم ، بين الطبقات الاجتماعية المتمثلة فى رواد الفندق الفخم وسكان الحى الشعبى ٠ والواقع أن حدس مورناو كان صائبا على الصعيدين السينمائى والتاريخى فهو يعرض بسخرية قاسية نظرة الحاجب المتفرسة ، التى ينساق وراءها رواد قاعة السينما ، مع أنها نظرة تفتقد الاحساس بتعقد العالم ونسبيته ، وتتركز تماما على الشىء الذى تتمحور حوله كرامته ٠ أما من الناحية التاريخية فانه ينبىء بمجىء الزعيم الذى ستوجه اليه ألمانيا المتوحدة النمط ، عيونها المنبهرة ٠

لقد انتقلت المانيا فجأة من جماليات الهزيمة المنكرة التى لا بد من التعبير عنها ، مع معالجة الواقع المتعدد الجوانب ، الى جماليات **انتصار الارادة** الذى لا يعوض ٠ ومشاهدة هذا الفيلم النازى الكبير للمخرجة رييفنستال ، بعد استعراض الأفلام التعبيرية لها وقع الصدمة٠ اننا بصدد حاجب فندق اتلانتيك المغلوب على امره وقد هب واقفا على قدميه بزيه العسكرى الجديد المثير للاعجاب ٠ انه لم يعد حاجب المخرج مورناو الذى اضطره المنتج الى تعديل نهاية الفيلم المتشائمة باللجوء الى نهاية مفتعلة حولت الحاجب الى وريث مليونير امريكى . بل ادولف هتلر ، مخرج الرايخ الثالث الذى حول السينما التعبيرية بعصاه السحرية الى سينما آرية جعلت من **آخر الرجال** ، الرجل الأول فى الكون ٠

والحق أنه ما من عنوان فيلم توافق الى هذا الحد مع موضوعه

بقدر ما توصل اليه **انتصار الارادة** الذى جسده هتلر ـ جـوبلز ـ ريبفنستال · فكل شىء فى هذا الفيلم مستقيم ومحكم ومشدود الى أقصى حد : أجسام الرجال والوجوه التى لا حصر لها فى لقطـات كبيـرة الجماهير ، والاستعراضات العسـكرية ، والخطب الطنانة ، والمبـانى العامة الشاهقة · والتماثيل والبيـارق والرايات المرفرفة ، فكل ما تلتقطه عدسـات الكاميرات ويعـده المونتـاج واضـح ودقيـق ومتميـز ومعقم وقاطع ·

وفى هذا العالم الجديد لا يوجد سوى السطح البراق والمظهـر الخارجى للأفراد والأشياء ، كما تم التخلص تماما من أدنى بـادرة تعبر عن الروح القلقة أو الملتاعة الشائعة فى السينما التعبيرية · ففى هذا العالم الصلب لا بد وأن تتلاشى من الآن فصاعدا الأنا الداخلية والليونة · فكأن قسوة العالم الخارجى المحيط بالناس لم تعد غريبة أو غير مألوفة أو بشعة أو مخيفة ·· بل ألمانية ، جرمانية ، تتميز بقـوتها وصلابتها · لم نعد بعد بصدد قوقعة يتكور فيها المرء يائسا ، بل ازاء درع يستخدمه للانقضاض على الآخرين ·

فانتصار الارادة يشكل حقا انتصارا للمشاهد (بفتح الهـاء) وانقياد المتفرج ، أى لقطة رد الفعـل بكل تأكيـد · فنظـرة الشـخصية التعبيرية الفزعة والمحدقة من هول الخوف من الغول الخيالى ذى الهوية المجهولة ، تقع أخيرا على ضالتها ، الفوهرر الذى يجسد روح المانيـا الأزلية · ولا توجد سوى بنية واحدة موظفة فى **انتصار الارادة** ، تعمل بصفائها الأصيل والأسطورى والدينى والصـوفى الى حد ما · وهـذه البنية الثنائية القائمة على نظرة الطرفين تحققها المانيا التى توحدت أخيرا وللمرة الأولى فى تاريخها ، بعد أن اكتشفت أخيرا الطريق المضىء وراحت تتأمل وضعها الجديد فى نشوة عارمة · فطوال سـاعات العرض الثلاث لا نرى سوى شخصية واحـدة ، هتـلر ، الممثـل والمخرج وقائد الأوركسترا الأوحد · أما الشخوص البائسة والذليلة التى كانت تتسـكع شاردة الذهن فى ظلمـات التعبيرية ، فترفع رأسـها الآن وترى أمامهـا طريق الخلاص ·

وقد تم تجميع مشاهد للجماهير من كافة أنحاء المانيا عن طريق المونتاج لتوحيدها فى تزامن يصب فى بؤرة واحدة : الفـوهرر · انه القبلة المنيرة التى ترسخت فى أفئدة الشعب الأسمى · ويظهـر هتلر من كافة الزوايا فى آن واحد بواسطة ثلاثين كاميرا ، من الأمام والخلف ، ومن الجانب بزوايا مختلفة ، وعن قرب وعن بعد ، ومن فـوق لتحت

ومن تحت لفوق · وقد اعترفت مخرجة الفيلم ، التى وجهت تصويبات المصورين نحو الهدف الأوحد ، بأنها كانت فى حالة من النشوة والغبطة البالغة أثناء التصوير ·

وبينما تتجه أنظار الجموع فى خط مستقيم نحو المشاهد (بفتح الهاء) الوحيد ، تتلاشى فى الوقت نفسه أزمة التعبيرية المتعرجة لتفسح الطريق أمام شوارع نورمبورج المستقيمة ، وتتحول الجدران الكئيبة التى تضم فى جنباتها المساجين الى واجهات مزدانة بالبيارق المظفرة ، وتختفى الأبواب المفخخة وتفتح النوافذ المعتمة على مصراعيها لتطل منها مجموعات من الأفراد المتشوقين الى مشاهدة العرض المسرحى · وهكذا تبدو النازية المظفرة فى هذا الفيلم وكأنها الملاذ المتحرر من النظرة التعبيرية المتعطشة والمنهكة · ولكن الفيلم يريد ، على ما يبدو ، أن يقضى على الشرود والتسكع على غير هدى ، وبلا مأوى أو مستقر ، وبدون تلك الوحدة القومية التى تحتل موقع الروح بالنسبة للرومانسية والتعبيرية الألمانية · انه قضاء على ما تفرزه المانيا وتمقته فى صميمها ، وما تشارك به السامية التى لا وطن لها · وهكذا تقتل ألمانيا ما هو يهودى فى داخلها ·

أما الليل ، المقابل الشرير للنهار فى السينما التعبيرية ، فلا أثر له فى **انتصار الارادة** · فلم يعد هناك سوى نهار دائم فى زمن خيالى · وعندما يحل الظلام أثناء اجتماع المؤتمر النازى فى نورمبورج ، تخترق الظلام آلاف المشاعل فى كل مكان كما لو كانت تبغى نسفه فألمانيا الواقعة فى براثن النازية تقضى الليل « سكرى مترنحة » وفقا لتعبير الكاتب الفرنسى روبير برازيلاخ الموالى للنازية والذى أعدم بعد تحرير فرنسا · فهذا الفيلم أقوى تعبير عن فاشية النازية ، وهو يسجل انتصار الانسان على الزمن التاريخى الذى كان يتفتت فى الأفلام التعبيرية ويجر ضحاياه من فراغ مفخخ الى فراغ آخر مفخخ هو أيضا · وهكذا لم تعد هناك سوى لحظة أزلية واحدة متحررة من كل الشرور ومحكمة تماما · انه مجال يحقق تطلع الألمان المحموم والشامل بلا انقطاع منذ أيام مارتن لوثر · ولكن تلك الوحدة الشاملة و « الشمولية » ليست سوى أسطورة ، ولا يمكن أن تتواجد هذه الشمولية بالتالى الا من خلال بنية نظرية ، متكررة تعتمد على الحشو والابهار ·

وقد قدم ستيف نيل فى مجلة **سكرين** الانجليزية تحليلا مفصلا للقطات المئة والثلاث عشرة الأولى فى فيلم **انتصار الارادة** ، وءثبتت بشكل غير مباشر أن الدقائق العشر الأولى من هذا الفيلم ليست سوى رد فعل

واحد من جانب جماهير المانيا بأسرها تجاه الفوهرر ، الزعيم الأوحد ·
فطائرة هتلر الخاصة تزيح السحب عن السماء الجرمانية وتحلق فوق نورمبورج التى غدت صورة مصغرة للأمة بأسرها · فالمدينة ترفع كل رأسها نحو السماء متطلعة الى الزعيم الذى ينظر اليها من عل · ويتبادل « الفوق » و « التحت » النظر مليا ، فيرى كل منهما نفسه فى الآخر ·
وهكذا تستقر النرجسية الصرفة منذ بداية الفيلم فتتخلص من جهة من المجال المعادى الذى حاول التعبيريون ترويضه عبثا ، وتحدد من جهة أخرى ايقاع ما سيأتى به الفيلم ، أى تبادل اللقطات بين الشعب المتفرج والفوهرر محط الأنظار · وتحلق الطائرة فى السماء فى سكون مطبق لأن المخرجة حرصت على عدم تسجيل ضجيج محركها ، بغية أن تتجلى وحدها وفى اطار من الخشوع ، الرسالة الموجهة الى الأمة الجديدة والمدونة بحروف من نار تحت الطائرة المروحية المحلقة فوق جموع الشعب المختار :

فى الخامس من سبتمبر ١٩٣٤ ، عشرون سنة بعد بداية الحرب العظمى ، وست عشرة سنة من استشهاد المانيا ، وتسع عشرة سنة من بداية النهضة الألمانية يطير ادولف هتلر الى نورمبورج لكى يستعرض مواكب المؤمنين به ·

ويمجرد هبوط طائرة الزعيم ـ النجم ، تحل البنية الثنائية الأفقية التى تشمل أراضى المانيا ، محل البنية الرأسية المتمثلة فى اللقطات المتبادلة بين الزعيم المحلق فى السماء والأمة المنتظرة على الأرض · وتتضمن المشاهد التى حللها ستيف نيل : هتلر فى المطار ، وهتلر واقفا فى سيارته التى تجوب شوارع نورمبورج ، وهتلر عند وصوله لفندقه ، وهتلر فى الشرفة · لقد تم التلاعب استراتيجيا بواسطة المونتاج الذى أعدته المخرجة ريفنستال اعتمادا على الصور التى التقطها المصورون الثلاثون ومعهم سبعة عشر اخصائيا فى الاضاءة ، بغية توحيد هوية الجماهير الألمانية فى فرد أوحد ولكى يتقمص جسد المانيا بتلك الروح · فالألمان يشكلون جسد بلادهم وهتلر هو روحها الحية ، وكل مواطن المانى جزء مقدس من هذا الجسد الذى يبث فيه هتلر الحياة ·

وفى ظل اللقطات الكبيرة والعديدة للوجوه المتطلعة التى شفى غليلها والمنبهرة ، لا يوجد أحد يحاول أن يبحث أو يفكر ما دام الجميع عثروا · لقد قلب **انتصار الارادة** ظهر المجن للتعبيرية ، ولم يعد هناك بالتالى أى مجال لطرح التساؤلات ولا للحظات الحيرة أو المناقشة أو التمرس ، وباختصار لم يعد هناك تاريخ ، واقتصر الأمر على غياب

التفكير · وتلك هى الفاشية فى حقيقة الأمر · وبعبارة أخرى لم يعد هناك مكان أو زمان ، ولكن كتل جرمانية مفـارقة وقرينها المـؤله الـذى ترنو اليه بلا كلل أو ملل · وقد ألغى الى الأبد أى فراغ غريب أو منذر بالخطر : فالانتصار الشامل أكيد من خلال الفوهرر ، ولا توجد أية فجوة بين الكتلة البشرية والزعيم قد ينبثق منها أى تفكير · فالفراغ مترع حتى حافته بفيض من الصلبان المعقوفة والبيارق والأعـلام الصغيرة الخفـاقة والشعارات والرسومات الرمزية للجماهير وقائدها · انه أعظم انتصار لنظام خرافى يتسلط عليه وسواس التهرب من حقائق التاريخ ، كما قال ليفى ــ ستراوس ·

ويتوافق المونتـاج مع ايقـاع الخطـوات العسكرية للزعيم ــ النجم ومقابلة الجمهور · فهتلر يرفع هامته ورؤوس الجماهير تشرئب نحوه ، وهتلر يتطلع الى الأفق (وهو لا ينظـر الى الكتل البشرية) ولكنهـا تصوب نظراتها اليه · وهو لا يحيى الالمان ولكن المانيا فى صورتها المجـردة ، والجماهير الملموسة توجه اليـه تحياتها وعواصف تصفيقها ، وهـو منتصب القامة فى سيارته المكشوفة السقف والمنسابة وسط الجمـاهير ، بينما تسـجل الكاميرات لقطـات لآلاف السواعد الممدودة والمتجاوبة معه، والأهم من كل ذلك هتلر وهو يلقى خطابه وردود فعل الجمهور المنبهر والمترع بكلماته · وتلك هى قالبنية الأساسية **لانتصار الارادة** حيث يكون المتفرج فى خدمة المشاهد (بفتح الهـاء) مع انصـياعه التام لأية اشارة أو نظرة من الأخير · ولكى تعمل تلك البنية بشكل مطلق وتحقق الانبهار التام ، يجب ألا يكون هناك فراغ كما أشرنا الى ذلك من قبل ، مما يستدعى اللجوء بشكل منتظم الى لقطات فردية كبيرة موزعة على طول الفيلم لملء الفراغات فى اللحظة المناسبة : نسر مبسوط الجناحين ، صليب معقوف ، امرأة ، تمثال لمحارب ، طفل يلمع وجهه تحت الأضواء ، جندى على رأسه خوذة فى وضع الاستعداد للقتال ·· انها فى الواقع صور بليغة لها دلالة ارشادية تعبر عن المانيا المدنية التى تشق طريقها نحو التوحد العسكرى · وهناك العديد من اللقطات الأخرى التى تظهر بنفس القدر من الانتظـام وتمثل الجماهير وهتلر يتوسطها ، وهتـلر أمام الجمـاهير، وهتلر فوق المنصة فى خلفية الشاشة وتحت قدميه الجماهير المصطفة فى تشكيلات عسكرية · انها لقطـات جامعة تنضح بالتوحد والشـمولية سعيا الى النهاية المحتومة ، الا وهى **انتصار الارادة** ، وتفصح عن المغزى الايديولوجى للعلاقة بين المشاهد والمشاهد ، فقد اندمجت المانيا جسدا وروحا فى الرايخ الثالث ·

والحق أن الصدمة شديدة عندما نرى ذلك الانقلاب الجذرى فى

الأوضاع : فالفرد الذى كان يتراجع لكى ينزوى فى الظلام يتقدم من الآن فصاعدا تحت الأضواء الساطعة · غير أن التدقيق فى ذلك التحول والتمعن فيه يكشف لنا فى الواقع أننا لسنا بصدد صدمة ثقافية · ومع أن السينمائيين التعبيريين كانوا يسيرون فى ركب الفنانين الثوريين فى العشرينات ، كما سبق أن ذكرنا ، وأنهم كانوا يحاولون بالتالى تخليص السينما من التدرع الهوليودى بالواقعية بطريقتهم الخاصـــة (والمختلفة عن طريقة الشكليين الروس) ، بغية شد الأنظار نحو أبعاد أخرى خلاف « الواقع الحاصل » الا أن أفلامهم كانت مدموغة بتضخم الأمين والخداع البصرى · والواقع أن المسافة بين السينما التعبيرية والسينما النازية ليست كبيرة كما تصور الكثيرون ، حتى انه قـد لا تكون هناك حقا مسافة بينهما ، وأن الأمر يقتصر على كون كل منهما عكس الآخر وأن الظهر أصبح « الوجه » · لقـد كانت رييفستال معجبة بأعمال فريتز لانج ودرست عددا من أفلامه ، منها بالأخص **متروبوليس ونيبلونجن** قبل أن تبدأ فى صنع فيلمها · غير أن رييفنستال كانت مفرطة فى تفاؤلها بقدر ما كان أستاذها مسرفا فى التشاؤم · ففى فيـلم **انتصـــار الارادة** تحولت عقدة النقص عند المواطن الألمانى الى شعور واهم بالسمـــو والتفوق · لقد انحسرت براثن صنوه الشرير والخفى الذى كان يطارده لمص دمائه وتحول الى منقذ يمد له يده لينتشله من الهاوية · وهـــذا الفوهرر الذى تتطلع اليه المانيا المظفرة ليس شخصا مختلفا ابتكره الخيال الجماعى ، مثل سيجفريد ، بل القرين الواقعى لألمانيا الحقيقية · فانتصار الارادة ليس فيلمـا خيـاليا بل وثائقيـا ، اذ أن المصورين الذين عملوا تحت اشراف رييفنستال سجلوا الواقع الذى تحول الى مشاهـد مترابطة · غير أن حقيقة تلك الوحدة القومية المكتسبة راحت السـينما تضاعفها وتعظمها حتى باتت وهمـا لا يقـل عمقـا عن التعبيـر الخيـالى لانفصام الشخصية والانقسام الاجتماعى السابقين · وبعبارة أخرى كان ذلك انحدارا من السيىء الى الأسـوأ : فقد تخلصت ألمانيا من الأوهام المحبطة والمؤسسة العاجزة عن التعايش مع تعدد وجهـات النظر لتتردى فى الواقع الذى تشوهه الأسطورة · فألمانيا فيمار والمانيا الرايخ ، كل منهما صنو الآخر ، ونفس النظرة المصابة بالتضخم ، مع فارق واحـد : ففى المانيا التعبيرية لا يظهر المشاهد (يفتح الهاء) وبالتالى يصبح المتفرج فريسة للتصورات الخادعة فلا « يرى » أشباحا مشوهة الخلقة ، وفى المانيا النازية نجد المشاهد (بفتح الهاء) ذلك الزعيم « الذى تصبو اليـه الأمم » ، قائمـا بشـحمه ولحمـه مما يتيح للمتفـرج امكانية رؤيته والارتياح لوجوده ·

لكن الفارق بين النظرة التعبيرية اليائسة التى لا تجد لنفسهـــا

مستقرا ، ونظرة النازية التى عثرت على هدفها ، ليست سوى خدعة . فالنظرات المنبهرة المثبتة على أدولف هتلر فى **انتصار الارادة** حقيقة وثائقية ولكنها لا تتركز فى الواقع على مستشار الرايخ بقدر أكبر مما كانت تتركز على الشخصيات التعبيرية . ولكن المشاهدين يرون من خلال ادولف هتلر وعبره ، الرجل الذى يوحد المانيا ، وذلك فضلا عن الغاء المسافة بين المتفرجين وشخصه الأوحد ، ما يعزز الاحساس بتلك الوحدة . ومع ذلك ، وهذا هو صميم المسألة ، فان هذا الزعيم الذى يلقى خطبة من فوق المنصات ، كان فى الواقع برجوازيا صغيرا الى أبعد مدى ، كما صوره لنا هانز ـ يورجن سيدبرج فى **هتلر ، فيلم من المانيا** (١٩٧٧) . وبعبارة أخرى فان تلك النظرة المتضخمة التى تكلمنا عنها ليست مع ذلك سوى قصر نظر : انه ذلك النزوع الغريب والمقلق للخلط بين الدال والمدلول ، وبين الخاص والعام ، والملموس والمجرد ، والحقيقة والأسطورة . وعلينا أن نقرأ ما يقوله الباحث الأمريكى ليونيل روثكروج حول التلهف الى المطلق الذى يدفع الألمان الى المواجهة المباشرة . وقد درس روثكروج ٨٧٥ مزارا يحج اليه الناس فى المانيا قبل حركة مارتن لوثر الاصلاحية . وقد لاحظ من جهة أن عدد المزارات فى شمال المانيا وشرقها أقل بكثير مما هى فى بقية أنحاء البلاد (١٧٨ بالمقارنة مع ٦٩٧ من الجنوب والغرب) ، كما لاحظ من جهة أخرى أن أغلبية تلك المزارات لم تكن مكرسة لقديسين محليين . وقد استخدم روثكروج تلك البيانات ، اضافة الى افادات أخرى ، ليؤكد بلا مواربة أن أهالى شمال ألمانيا كانوا لوثرى العقلية أصلا ، فقد اعتادوا التوجه الى الله بلا وسطاء ، ووجها لوجه ، كما أن السلطة لديهم لها طابع مقدس ومصطنع ومثير للقلق . وقد قابلت الأستاذ روثكروج واقترحت عليه أن يشاهد فيلم **انتصار الارادة** الذى كان لا يعلم عنه شيئا . وقد أذهلته صور رييفنستال وقال لى : « هذا الفيلم يفسر كل شىء » . غير انه قد يتعين أن نرجع الى برخت « الأب برخت ، الذى يجب الا ننساه » على حد قول جودار . والواقع انه يبدو أن كون برخت ، المنظر والفنان العظيم المنادى بالتباعد ، مواطنا المانيا لم يكن محض صدفة . فقد استبان له أن هناك نزوعا حتى فى صميم الثقافة الألمانية الى المطلقية ، بالنسبة لذلك النوع من الادراك الذى لا يستطيع أن يهيىء لنفسه وسطاء ويجازف دائما بالتردى فى الأسطورة .

وقد حرصت على التوسع فى معالجة **انتصار الارادة** ومن قبلها التعبيرية ، لأننا نمس بذلك أجلى نموذج لاستخدام لقطة رد الفعل فى تحقيق نجومية فرد ما . وقد لاحظنا كيف أن بنية المتفرجين العديدين المنصة على مشاهد (بفتح الهاء) أوحد لقيت كل الترحاب فى ظل

الأوضاع الأمريكية المتميزة بتعدد الأجناس التى ينتمى اليها مواطنوها، وحيث يتعلق تقليديا الخطاب السنوى الكبير لرئيس البلاد « حالة الوحدة » التى لا تزال هدفا مطلوبا تحقيقه ·

ومن الواضح أن لقطة رد الفعل التى تعتمد عليها بنية **انتصار** الارادة فى كافة مشاهدها تمثل استثناء يستحيل تجاوزه لأنه استنفد قوة رد الفعل الى أقصى مدى ، واستخدمها على أكمل وجه كأداة للفاشية فى أكمل صورها · وهى تمثل ، بعبارة أخرى التقنية النموذجية للفاشية المطلقة ، اذ أنها تعبر عن الخرافة لا كمثل أعلى يمكن تحقيقه ، وان كان لن يتحقق أبدا ، بل تحول تلك الخرافة الى حالة قائمة أمام المتفرج ·

بيد أن البنية السينمائية للمشاهد / المشاهد التى تجرف نظرة المتفرج نحو تحويل الممثل الى نجم ، تتسرب فى كل جوانب الأفلام الشعبية، مثل الجوكر وسط أوراق اللعب وسنرى بعد قليل أن هذه البنية أصبحت رأس حربة السينما الكلاسيكية الهوليودية ، ومن الممكن أن تتحول الى سلاح ماض للتحكم فى المتفرج · وقد رأينا من قبل كيف اتخذت تلك البنية ذلك الاتجاه فى **برنامج جيمى سواجارت التليفزيونى** وفى الربط بين ريجان ونانسى وجمهور الحاضرين ·

وهناك العديد من الأفلام الأمريكية التى يمكن أن ندرسها لنتقصى فيها الحالات التى يبين فيها رد الفعل المحاكى للسينما الوثائقية النازية فى فيلم **انتصار الارادة** بالذات ، وكذلك أيضا فى الفيلم الروائى **سوس اليهودى** (١٩٤٠) على وجه الخصوص ، وهو أكثر أفلام الرايخ الثالث مناهضة للسامية ، ويتميز بشحن أنظارنا ضد سوس اليهودى بنفس المشاعر المتعصبة التى تدفع الى تأليه هتلر · وأذكر هنا أفلاما مثل **القبعات الخضراء** (جون وين ، ١٩٦٨) ومسلسل **هارى القذر** ، **والرغبة فى الموت** · ولكن لماذا نخاطر بالتعرض لأفلام صارخة ووجهت فى حينها بانتقادات مقذعة ، مما قد يضفى عليها أهمية ويجازف بتصويرها على أنها مجرد هنات وقعت فيها السينما الأمريكية ؟ والواقع أننا نجد ذلك الرد فعل المتوفر حسب الطلب ، وتلك السيطرة على المتفرج وأيضا ذلك الابهار فى كل مكان ، متخفيا فى أبسط مشاهد السينما الشائعة · وهذا ما تولت بثه شبكة آى · بى · سى · الأمريكية بين مليارين ونصف مليار من مشاهدى التليفزيون أثناء الألعاب الأولمبية التى أقيمت فى لوس انجلوس فى عام ١٩٨٥ · ولنلاحظ بهذا الصدد أن البنية

الابهـارية شـبه الفاشـية التى استخدمها فنيـو شـبكة آى • بى سى •
التليفزيونية للتعظيم من شأن الرياضيين الأمريكيين ، هى بالضـبط البنية
التى اعتمد عليها *الفيـلم* الوثائقى **آلهة الاستاد** الذى أخـرجته لينى
ريفنستال لتمجيد المانيا أثناء الألعاب الأولمبية التى أقيمت فى برلين فى
عام ١٩٣٦ ، مع الأخذ بالاعتبار ما توفر لدى هؤلاء الفنيين من تقدم
تقنى تحقق خلال ٤٧ عاما • وما علينا الا أن نرفع أنظارنا عن مقعدنـا
المريح لنجد أمامنا تلك البنية المتكررة بلا كلل أو ملل فى الفقرات الاعلانية
التى نشاهدها على شاشات التليفزيون • ولنتعرض ، فى غضون ذلك ،
لصميم هذا النظام •

الفصـــل الرابــع :

وجه جانيت ماكدونالد

لكي نتفهم على خير وجه ظاهرة نظـــام النجـــوم الذى يحتل مركز الثقل فى تفكيرنا وتبرز من خلال كافة التحليلات ـ علما بأننى أرى أن لقطة رد الفعـــل هى العنصر الأساسى فى هذا النظام ـ يجب أن نميز بدقة، ولكن باختصار ، بين حقبتين للسينما الهوليودية ، الأولى التى سبقت الحرب العالمية الثانية ، والثانية التى جاءت فى أعقابها · ويتفق المؤلفون على أن الثلاثينات كانت عهد السينما الهوليودية الكلاسيكيـــة ، كما يقرون أيضا بأن هذه السينما تميزت بتمكنها التقنى المدهش ، وفقا لقواعد واضحة شبه مقدسة ، وتولت انتاجها بروعة استوديوهات لا نزاع فى كفاءتها · وهم يلاحظون أيضا التماسك المتناغم الذى ساد فى موضوعات الأفلام وأمزجة الرأى العام والنقاد والمتفرجين · كما راحوا يكـــررون بلا ملل اشادتهم فى كتاباتهم بسلاسة المونتاج ومرونة التعامل مع المجال والمجال المقابل حتى انه كان يتم دون أن يفطن له أحـــد ·

غير أن ما يهمنا أن ننوه به بالأخص فيما يتعلق بالسينما الهوليودية الكلاسيكية ، هو تواجد نجوم الشاشة فى كل الافلام ، فعلى سبيل المثال شارك كلارك جيبل فى ٢٧ فيلما وجانيت ماكدونالد فى ١٤ فيلما وذلك فى الفترة الممتدة بين ١٩٣١ و ١٩٣٥ · أما كارى جرانت وميكى رونى فقد مثـــلا على توالى ٧ و ٨ أفـــلام فى غضـــون سنة واحـــدة · وكانت الاستراتيجية التى تلجأ اليها الاستديوهات فى تلك الحقبـــة « لتسويق النجـــوم » تتضمن أولا اكتشاف مواهب شـــابة ثم الترويج لهـــا لدى أقلام الصحف اليومية الكبرى والمجلات الشعبية والاذاعات ، وأخيرا عرضها فى دور السينما أكبر عدد ممكن من المرات خلال أقصر مدة · وعندمـــا يشاهد المرء من جديد أفلام الثلاثينيات يندهش على أية حال لمدى اتزان التقنية فى قيامها بخـــدمة النجوم · وأقول « على أية حال » لأن رواد السينما كانوا يترقبون بالتأكيد ظهور النجوم على الشاشة · ولـــكن الاندماج الموفق بين مختلف العناصر كان يحقق ذلك بشكل غير ملحوظ ·

ويتعين بالطبع أن نأخذ فى عين الاعتبار أن القاعدة الذهبية فى السينما الهوليودية الكلاسيكية كانت تقضى بأن تكون التقنية (المونتاج وحركة الكاميرا بالأخص) غير مرئية ٠ غير أننا يجب ألا ننسى فيما يتعلق بتلك التقنية التى كانت ملزمة بالتخفى ، أنه ما كان لها أن تستعـــرض عضلاتها ، شأنها فى ذلك شأن النجوم الذين لم يكونوا فى حاجة الى من يقدمهم ٠ وكان بوسع التقنية أن تبقى فى الكواليس ٠ وعلى أية حال كانت اللباقة تدعو الى عدم استعراض التقنية واخفاء استراتيجيتها لترك الأمر للمعجبين لكى يتولوا بأنفسهم عملية تحويل الممثلين الرئيسيين الى نجوم٠ وفيما يتعلق بتخفى التقنية ، يحضرنا هنا حدس كريستيان ميتز : اذا كان موقع المتفرج هو المجال الخارجى للشاشة ، هل يمكن أن تكون هنـــاك استراتيجية أشد حذقا من ترك المواهب الشابة لوسائل الاعلام قبـــل ظهورها فى مجال الشاشة ؟ والواقع أن الاحتفاء بالنجوم خارج اطار الشاشة وصنع شهرتهم بعيدا عن الأفلام كان فى صالح النظام السينمائى: فالمشاهدون ينتظرون فى قاعة السينما المظلمة قدوم النجوم لينضموا اليهم عبر الشاشة ، ويؤدوا أدوارهم على غرار ما يحـدث على خشـبة المسرح ٠

واللقطات الأولى لفيـــلم **سان فرانسسكو** (اخـراج فان دايك ، ١٩٣٦) نموذج واضح لتلك الرصانة الاستراتيجية ٠ فمع أن كلارك جيبل لا يتباطأ فى الظهــور فى الفيلم ، وذلك بعـد دقيقة ونصف من مقــدمة الفيلم ، الا أن تلك المـدة القصيرة للغــاية عامرة مع ذلك بالعـديد من اللقطات المقربة (٣٣ لقطة) التى تتدفق على الشاشة ٠ انها لقطـــات للمحتفـلين بقـدوم العـام الجـديد ١٩٠٥ فى شوارع سان فرانسيسكو : لقطات مقربة للصدر فى غالبيتها ، ومليئة حتى الحافة بأفراد غير معروفين يغنون ويحتسون المشروبات ، ويتبادلون التهانى ، ولقطـات فى الليل تتميز باضاءتها الجزئية ، ولقطات لأشخاص لا ينظر بعضم لبعض ولا تعتمد على بنية المجال والمجال المقابل ، والمشاهد / المشاهد ، ولقطـــات ترد الواحدة منها الى جانب الأخريات ، وجميعها فى مجال الشاشة دون أن تأتى احداها من المجال الخارجى ، فجميعها لقطات لا تقحم المتفرج ولا تسعى الا الى تقديم مشهد لمدينة تحتفل بالمناسبة المذكورة آنفا ٠ وسنرى فيما بعد عندما سنتعرض لفيلم **صباح الخير يافييتنام** ، أننا بصدد الصفة المميزة للافلام الوثائقية ، حيث المجال الخـارجى لا وجود له والا انزلقنا نحو الخيال الروائى ٠ ومع ذلك تنجح تلك اللقطات فى جعل عمليــات التقطيع البالغ عددها ٣٣ قطعا عن طريق المونتاج ، غير مرئية ، بالرغم من غياب المجال / المجال المقابل ، وذلك لسبب بسيط ، ألا وهو اللجــوء باستمرار الى قطع الحركة والاختفاء التدريجى للقطات ، وهما وسيلتان

جيدتان برعت السينما الكلاسيكية فى استخدامهما لعتزيز الأساطير الأمريكية بأسلوب ناعم لا يتكشف لأحد · وأود أن أشير من الآن الى أن التقنية ليست بريئة أبدا بأية حال من الأحوال وأن تواريها يشكل استراتيجية تتبعها الأسطورة لكى تغلغل فى الفيلم وتبحث فى « الداخل » على نحو أفضل ، كما كان يقول رولان بارت · وعلينا أن نفكر بمزيد من العمق فى هذه المسألة عندما نكون قد جمعنا معطياتنا ·

وتستقبل اللقطة الثالثة والثلاثون النجم ، وهى تشبه اللقطات السابقة لها ، ولا تتميز عنها سواء فى نسيجها أو حجمها أو اضاءتها ، ولكن هناك مع ذلك فارقا كبيرا ، فهى تنفتح على الجدار الرابع ، أى فى مراجهة الصالة ، حيث نرى كلارك جيبل من الظهر وهو يتقدم ليدخلها ، ويدخل القصة فى نفس الوقت وهو يجر وراءه فى خضم الزحام المتفرجين الذين كانوا ينتظرون تلك اللحظة · وهذه اللقطة الأخيرة من المشهد الأول للفيلم هى الوحيدة التى تبدأ من خارج المجال وذلك لسبب واضح وهو أنها تتضمن النجم الذى يحب أن يظهر عن طريق الحيز الذى يوجد به المتفرج المترقب لحضوره · وهذه اللقطة الأخيرة فى المشهد الأول هى بالطبع اللقطة التى ستستهل أفضل بنية خيالية للفيلم ، اذ أنها اللحظة التى يتعرف فيها المتفرج على نجمه المحبوب · وهناك أيضا فى نفس اللقطة متفرج آخر ، داخل الكادر يتعرف هو أيضا عليه ، كرجع صدى للقاعة · وبعد برهة نجد فى اللقطات التى ستأتى فى أعقاب ظهور النجمة جانيت ماكدونالد ، حوالى عشر شخصيات جاءت لتؤكد وتعزز تعرفنا على البطل كلارك جيبل عن طريق لقطة رد الفعل· ·

ولنلق نظرة على ظهور جانيت ماكدونالد على مسرح الأحداث ، فهو ظهور عامر بالدروس حول السينما الهوليودية الكلاسيكية ، اذ أنه يتم من خلال لقطة واحدة ، لقطة نصف جامعة تتحرك فيها الكاميرا (ترافلنج) من الجانب الأيمن الى الجانب الأيسر ، مع انفتاح نصفى على القاعة حيث نرى النجمة وهى سائرة وسط الحشد المرح فى شوارع المدينة · لكننا لا نلاحظ حركة الكاميرا لسببين : أولا لأن الجمهور هو نفسه يتحرك ، بينما تكتفى الكاميرا بتسجيل حركته وبابرازها بالتراجع جانبا لتفسح له المجال حتى يتجه نحونا ، وثانيا ، وبالأخص لأننا تعرفنا على جانيت ماكدونالد فى نفس اللحظة التى بدأت فيها اللقطة ، علما بأنها تتقدم نحونا انطلاقا من الشاشة (بينما ظهر كلارك جيبل على الشاشة من خلال دخوله من خارج المجال ، أى قاعة العرض) · ولذا فان الأنظار تركز عليها تماما · وبالطبع فان صيغة الجمع الخاصة بالمتكلم مقصود بها المتفرجون فى ذلك العهد ، أولئك الذين اتيحت لهم فرصة مشاهدة النجمة والاستماع الى اغانيها فى أكثر من خمسة عشر فيلما منذ عام ١٩٢٩ ·

ولنتوغل فى تحليل تلك اللقطة الفريدة لظهور جانيت ماكدونالد ٠ فاذا كنا قد تمكنا من الاستدلال على نجمتنا المحبوبة من الوهلة الأولى ، واستبعدنا فى نفس الوقت الجمهور المحيط بها من مجال نظرنا ، فقد وجهنا أيضا أنظارنا نحو كلارك جيبل الذى يأتى الينا من المشهد السابق من خلال التداخل التدريجى ، فينساب بلا ضجة داخل لقطة جانيت ماكدونالد ويسير خلفها لبرهة وهو يشق طريقه وسط الحشد ليصل الى مستواها ثم يتجاوزها ويخرج من اطار الشاشة من جهتها اليسرى ، دون أن يتعرف عليها ٠ وما نحن هنا الا بصدد وصف مختصر للقطة التى ندرسها ، بغية تحديد مسارها ، مما يشعرنا هنا بمدى الحذق الاستراتيجى الذى تعامل به فان دايك مع تلك اللقطة ٠ ولنذكر بهذه المناسبة أن أ ٠ سيلزنيك ، المنتج السينمائى الكبير فى سنوات ازدهار هوليود ٠ كان يعتبر فان دايك أستاذ ألفريد هيتشكوك فى مجال استخدام التقنية المتخفية ٠ غير أنه يتعين أن نسترسل فى هذا المجال لكى ندرك مدى أهمية تلك اللقطة الخاصة باللقاء الفاشل فى تهيئة المتفرج فى القاعة وجذبه لكى يكون رد فعله طبيعيا عن طريق تبادل النظرات بين نجميه المفضلين ٠ وهذه اللقطة الترافلنج غير المحسوسة التى تقدم للمتفرج جانيت ماكدونالد وهى تتجول وسط جمهور سان فرانسسكو الصاخب تستغرق ٢٧ ثانية (٦٧٠ صورة) ٠ غير أنه لم ينقض أكثر من عشر ثوان بعد بداية اللقطة ، وهى بالطبع عشر ثوان للتأمل فى الممثلة ، حتى تنجذب أنظار المتفرج الى يمين الشاشة لتستقبل كلارك جيبل الذى راح يدخل مجال الشاشة ٠ وابتداء من تلك اللحظة حتى نهاية اللقطة التى لم يتم خلالها تبادل النظرات بين النجمين لكى يتعرف كل منهما على الآخر ، ستنتقل نظرات رواد قاعة العرض بشكل غير محسوس بين جانبى الشاشة الأيمن والأيسر ٠ انه نوع من المجال / المجال المقابل يضطلع به المتفرجون ، ويحدد ايقاع اللقطة بتوزيع أنظارهم بين اليسار (حيز جانيت ماكدونالد) واليمين (حيز كلارك جيبل) ، خاصة وأن كلا من مضمون هذه اللقطة بأسرها وسلوك بطلى الفيلم لا يرمى الا الى اثارة تردد نظرات المتفرجين من خلال لعبة كرة الطاولة البصرية هذه ٠

وعلينا أن نحكم بأنفسنا ٠ فكلارك جيبل القادم من يمين الشاشة مهدد بأن يجبر على التقهقر كلما مالت مشيته المتعجلة الى قطع المسافة التى تفصله عن الممثلة ٠ وقد تم ذلك مرتين بالأخص : فى المرة الأولى عندما اجتاح مجال الشاشة من اليسار الى اليمين جمع من البحارة المرحين والصاخبين ، مما اضطر الممثل الى التراجع حتى انه اختفى عن انظارنا لبضعة ثوان ، وبالذات فى اللحظة التى كاد أن يلحق فيها بمجال الممثلة على اليسار ، وفى المرة الثانية عندما أقبلت امرأة بدينة ومتحمسة،

تسدت الشاشة تماما بظهرها وحجبت الممثل وعرقلت حركته مع أنه كـان على مقربة من الممثلة فى وسط الشاشة ، أى فى حدود موقع يمكن أن يتم فيه اللقاء · ومن الملاحظ أنه فى كل مرة يعطل فيها مساره ضغط الجمهور حقى انه يختفى عن الأنظار ، هناك أناس يحيونه أو ينادونه أو يتعرفون على شخص تحت اسـم بلاكى ·

أما جانيت ماكدونالد التى تشغل يسار اللقطة فتسير كما لو كانت منومة (يبدو عليها الانهاك وهى تائهة وسط زحام عامة الناس) · وهى على وشك الاختفاء بشكل متواصل خارج مجال الشاشة ، خاصة فى كل مرة يصبح فيها كلارك جيبـل على مقـربة منها بينما تعيـده الى يمين الشاشة موجات متتالية من النـاس · أما جانيت ماكدونالد التى لا يعرفها أحد من جمهور سان فرانسسكو ولا ينظر اليها ، فهى معروفة تماما لرواد قاعات السينما الذين يعبدونها ويحيطونها بنظراتهم المنبهرة · ومما يزيد من تشوقهم الى رؤيتها انتظار اللقطة التى تظهر فيها ، خاصة منذ عرض الصور الأولى لمقدمة الفيلم التى أعلنت ن قدومها بالأسـلوب البراق الذى كانت تتبعه استوديوهات الثلاثينيات ·

(شعار الأسد)

متـرو ـ جـولدوين ـ ماير

يقـــدم

كـلارك جـانيت

و

جيبـل ماكدونالد

فى

سان فرانسسكو

ويتعين أن نذكر الكاميرا وعينى المتفـــرج تتحـرك فى ترافلنـج رأسى لالتقـاط تلك الرمزة السـاحرة : الأسد الشهير ، شـعار الاستوديو الكبير ، ثم اسما النجمين ، لكى تستقر بعد ذلك على عنوان الفيلم · وهكذا ندفع صراحة الى الاقرار بأن هذا الاستوديو القدير يرسل لنا من علياء سمائه المرصعة بالنجوم نجمين لامعين يشركهما فى هـــذا الفيلم المتميز · ولنلاحظ أيضا أن اسمى النجمين لا يهبطان احدهما تلو الآخر ، بل معا كما لو كان كل منهما يمسك بيد الآخـر ، أو كما لو كان كل منهما يوجه نظره للآخر فى نفس اللقطة ·

والمشاهدون الذين كانوا يترقبون ظهور النجمة التى تحمل لقب « معبودة أمريكا » ، كانوا ينتظرون فى الوقت نفسه بطل هوليود الكبير الذى أطلقوا عليه لقب « الملك » · غير أنهم استقبلوا كلارك جيبل بسرور بالغ لأنه دخل فى الفيلم من قبل ، من باب قاعة العرض ، كما سبق أن ذكرنا ، مندوبا عن المتفرجين لكى يأتى بعد ذلك بقليل من الجانب الأيمن للقطة ، أى من خارج مجال الفيلم ليلتقى بجانيت ماكدونالد · انها النجمة التى تكفى نظرة واحدة من بطل الفيلم لكى ندرك (نحن الذين لا حول لنا ولا قوة) أننا نعرف منذ بداية اللقطة أنها فى حاجة ملحة الى من يغيثها ·

وقد رتب المصورون والمتعاونون معهم كل شىء لكى يفرز المتفرج فى داخل نفسه بنية لقطة رد الفعل ، قبل أن تترسخ بصفة دائمة على الشاشة · ومن هنا يتبين لنا بشكل أفضل السبب العميق وغير المعلن لتقنية اللا مرئى لكونها تتحقق دون أن ندرى · فهذه التنقية تتخفى بطريقة نموذجية فى بداية فيلم سان فرانسسكو بينما لم يصبح الممثلون بعد شخصيات معروفة الهوية تؤدى أدوارا محددة، وذلك لكى تترابط العمليات التقنية من داخلنا نحن ، وتصبح جزءا من كياننا كمتفرجين و « من روحنا » كما قال ادجار موران · وبعبارة أوضح لكى تعمل حركات الترافلنج والتوجه نحو اليمين أو اليسار و « الزوم » المقرب حتى بلوغ اللقطات الكبيرة المبهرة ، دون أن ندرى وفى لا وعينا · والأهم من ذلك أن ينمو لدينا الانطباع بأننا نخلق بأنفسنا البنية الأساسية للمجال والمجال المقابل عندما سيستدعى الأمر ظهور تلك البنية ، أى ابتداء من اللحظة التى سنعرف فيها هوية الممثلين وأسماءهم لكى يؤدوا أدوارهم فى الرواية · وبعبارة أخرى يجب أن يتمرن المتفرج على بنية المشاهد / المشاهد من خلال النجمين قبل أن يتقمص كل منهما شخصيته ويعكفان على تبادل النظرات · ولمزيد من الايضاح يتم ذلك من أجل الحفاظ على خدعة تخفى التقنية وتحقيق ذلك الانطباع العجيب بواقعية الرواية ·

ولو درسنا جيدا تلك اللقطة الفريدة المتمثلة فى عدم وقوع نظر جانيت مكدونالد وكلارك جيبل ، كل منهما على نظر الآخر لأدركنا الى أى مدى تقوم الاضاءة بدور كبير للغاية حتى يبدو أنها أثارت قضية نظرية التقنية الخفية · وسنلاحظ فى هذه اللقطة نصف الجامعة حرص الكاميرا على أن يكون كل من النجمين بعيدا عن الآخر فى ظل عدم تعارفهما وهما فى الشارع · واذا كان المونتاج لا يتدخل لابراز أى منهما ، الا أنه يتبين لنا أن وجهيهما مضاءان بقدر أكبر بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى المحيطة بهم · ويشعر المرء بذلك عندما يفحص تلك

اللقطة على المافيولا أو بواسطة الفيديو · غير أن ذلك التدخل التقنى يمر دون أن يلحظه أحد عندما نشاهد اللقطة فى الظروف العادية ، فى قاعة العرض ، وذلك لسبب بسيط وهو أننا نرجو كمتفرجين أن يهل علينا ذلك اللمعان الخاص والمجسد على الشاشة المضيئة ·

وهكذا نكون مهيئين للانتهاء من لقطة عدم تحقيق اللقـاء بين الممثلين · فبعد المحاولتين الفاشلتين اللتين أقدم عليها كلارك جيبل للانتقال الى يسار الشاشة ، كما سبق أن رأينا ، أصبح أخيرا خـلف جانيت ماكدونالد مباشرة ، نتيجة ضـغوط الحشد واندفاعاته ، فاقترب منها حتى كاد أن يلمسها ، بل انه استند اليها برفق وهـو يمد مرفقـه نحوها · وهو يواصل سيره بجوارها لبضع ثوان ثم ينجح فى الافلات من الزحام بالتحول يســارا نحـو وسط الشاشة بينما يجـرف المتزاحمون جانيت مكدونالد نحو الاتجاه المضاد فى خلفية اللقطة · وطوال تـلك المناورة ، لم تلتق نظرات النجمين ولو للحظة واحدة ، حتى اننا نلحظ أن كلارك جيبل تعمد ألا يتجه نظره نحو الجانب الذى توجد به النجمة بناء على تعليمات المخرج ،لكى لا نحرم من دورنا كمتفرجين محظوظين فى تلك المرحلة الحاسمة · ونحن نؤدى هذا الدور بالطبـع فى تلك اللحظـة المباركة التى أصبح فيها النجمان جنبا الى جنب على غرار اسميهما عندما ظهرا فى مقدمة الفيلم ، ولكن كما لو كان الأمر مجرد مصادفة ناجمة عن ازدحام الشارع ، فأصبحا يحتلان وسط اللقطة ، فضلا عن أن وجهيهما باتا مضيئين خلسة فى تلك اللحظة بالذات · ومن الواضح أن المتفرج كف هو أيضا عن التجـوال بنظره من اليســـار الى اليمين ومن اليمين الى اليسار ، وأنه بلغ هدفه الذى استقر على النجمين وقد أصبحا قريبين للغاية من بعضهما ، بل وكادا أن يتـلامسا ، ولم يعد ينتظر سوى أن يتحقق على الشاشة ما أعده هو بنفسه ودبره وسط ظلام قاعة العرض الدامس ، أى تبادلهما للنظرات · ولكن المتفرج لا يريد ذلك الالتقاء ، وتلك هى الحيلة السينمائية الماكرة ، لأنه يريد اللقاء بين شخصيتى الرواية لا اللقـاء بين النجمين · فهـو يتطلع الى القصة بكل جـوارحه كمتفرج · وعندما يبتعد النجمان كل منهما عن الآخر فى نهاية اللقطة ، بعد أن كانا متقاربين للغـاية ، يشعر المتفـرج بالاطمئنان ، دون أن يدرى، ربما أيضا عن طريق اللاوعى الجماعى ، فهو سيحصل على حقه لقاء ما دفع سلفا فى شباك السينما · لقد ظهر النجمان بما فيه الكفاية وآن الأوان لأن يؤديا دورهما فى الفيلم ·

تعتمد السينما الكلاسيكية الهوليودية بأسرها على التحول غيـــر المرئى للنجم الى شخصية تؤدى دورها من خلال تواطؤ المتفرج معهـــا

(وفى رأيى أن هذه السينما تشكل جوهر الفن السينمائى) · وتلك هى الظاهرة التى حاولت أن أتفهمها قبل ذلك ببضع صفحات ، فأوضحت أن المسار الأفقى لمجريات القصة فى خط متصل من خلال المجالات والمجالات المقابلة يتحول تدريجيا الى مسار رأسى للشاشة مع القاعة ·

ولنعد الى تحليلى · نحن نعلم الآن اسم الشخصية التى يستعد كلارك جيبل لأدائها فى سان فرانسسكو ، ذلك الفيلم المتميز · فمنذ بداية ظهوره وحتى اللقطة التى تعرضنا لها كانت شخصيات ثانوية عديدة قد تعرفت عليه فى الطريق وحيته فى أغلب الأحــوال باسم بلاكى ، وأحيانا باسم السيد نورتون · وجرت تلك التحيات بقدر كبير من الود والاحترام · فبلاكى هذا شخصية مهمة فى المدينة ، تحظى بحب معارفها · ولذا فهــو يصبح الى حد ما بالنسبة للشخصيات التى يصادفها فى الفيــلم ، نفس ما يشعر به المتفرجون ازاءه فى قاعة العرض · وهكذا تحولت الشاشة فيما يتعلق بشخصه الى مرآة للقــاعة ·

أما جانيت ماكدونالد فهى غير معروفة بالمرة لأهل المدينة الذين يزاحمونها ، وذلك على عكس كلارك جيبل · وهــكذا تبــدو الشاشة فى تعارض تام مع قاعة العرض مما يعنى أن هذه النجمة السينمائية معروضة بشكل مباشر على المتفرجين وحدهم لكى تصبح فريسة لأنظارهم ، وحتى يتدربوا على مشاهدة النجمة · والواقع أن ســيرها وسط جمهور الشاشة دون أن يلحظها أحد يؤجج نظرة القاعة اليها ، كما أن جهل كلارك جيبل شخصيا بجانيت ماكدونالد هذه ، شأنه فى ذلك شأن جمهور الشاشة الذى لا يدرى شيئا عن دورها المهــم فى الرواية ، مع أنه ما جــاء فى الفيلم الا ليصحبها فى أحداثه ، يثير حاجتنا الى النظر اليها ويحدد نهائيا وفى نفس الوقت وضعنا كمشاهدين · ولكن لنذهب الى أبعد من ذلك : فماذا تكشف لدينا عنها مع بداية تعرفنا عليها ؟ انها متعبة وهشة · والواقع انه يبدو عليها انها لم يعد لديها القوة لمواصلة الطريق وأنهــا تركت الأمر لجمهور المحتفلين الذين يزاحمونها ويدفعونها من كافــة النواحى فى آن واحد · ونحن لسنا فقط أول من استقبل هذه النجمة على الشاشة ولكنها تظهر أمامنا ضعيفة قابلة للنيل منها ، حتى انه عندما اعتمد عليها كلارك جيبل بنفس الطريقة التى اتبعها آخرون للتخــلص من الزحام ، فان رد فعلنا الغريزى يكون تصحيح حركة البطل ومساندة البطلة حتى لا يغمى عليها ·

وهكذا ادركنا ، نحن المتفرجين ، اننا الوحيدون الذين تعرفــوا على جانيت ماكدونالد عند ظهورها لأول مرة فى الفيلم · وقد جرى ذلك

لكى يتكون لدينا الانطباع بأننا حظينا بأولوية رؤيتها ، بل اننا مشاهدوها الوحيدون الى أن يتوجه بلاكى بناظريه نحوها ، لكى لا تبعد بعد ذلك عيناه عنها حتى نهاية الفيلم · وسيسهم ذلك فى أن يخلق لدينا ، فى كل المشاهد التالية ، الاحساس بأننا ننظر اليها من خلال نظرة بلاكى · ويتعين بالضرورة أن تستبق نظرتنا الى جانيت ماكدونالد فى كل لقطة من لقطات الفيلم ، نظرة النجم المدعو بلاكى اليها · ويجب أن نلاحظ أننا نتمتع بميزة كبيرة بالنسبة لبلاكى منذ البداية ، وهى ميزة اختلقها الاستوديو وراح يستغلها الى أقصى حد · فهذه الفتاة التى ستغدو بعد قليل مارى بليك فى عينى بلاكى لن تكون سوى ذلك بالنسبة له بينما ستظل دائما فى أعيننا جانيت ماكدونالد ، النجمة العظيمة ، « معبودة أمريكا » ذات الوجه الملائكى والصوت الذهبى ·

ولذا فقد استغرق ذلك بعض الوقت ــ ثلاثة مشاهد فى الواقع ــ لكى تتقمص جانيت ماكدونالد شخصيتها فى الفيلم وتفصح لنا ولبلاكى فى نفس المناسبة عن اسمها مصحوبا بافادة مختصرة عن سيرتها الذاتية · ومن مصلحة الاستوديو أن يترك الفيلم فى حالة «محلك سر» حتى يهيىء الفرصة للقاعة لكى تسعد وحدها بمشاهدة جانيت ماكدونالد والتمتع بأن تترع عينيها برؤيتها ، وذلك على حساب جمهور الشاشة اللامبالى، وتلك هى الحيلة المثالية للتستر على التقنية ولاثارة الاحساس الأبوى لدى جمهور القاعة ·

ويعود شرف القاء النظرة الأولى على معبودتنا جانيت ماكدونالد الى الساعد الأيمن لبلاكى ، الرجل المسئول عن استباب النظام فى الملهى الليلى المسمى « بارادايس » لكى يسند اليها رسميا دورها فى قصة الفيلم ، وسرعان ما سيتبين لنا أن هذا الشخص يشكل عنصرا كوميديا لا يتردد فى التعامل بصراحة : فقد سبق أن رأيناه وهو يطرد من الملهى عميلا غير مرغوب فى وجوده بعد أن شل حركته بلكمة مباشرة تلقاها فى فكه · أما نظراته المصوبة الى جانيت ماكدونالد فهى مباشرة وسوقية· ومن الواضح أن الفتاة تروق له ، كما أنه من الجلى أيضا أن ما يعجبه فيها ليس الا جانبا ضئيلا وقليل الشأن بالمقارنة مع مزاياها العديدة التى لا يعلمها احد سوانا نحن المتفرجين · ويجدر بنا أن نلاحظ بخصوص النظرات الأولى الملقاة على النجمة أنها وان كانت موجهة بكل صراحة ووضوح من جانب الساعد الأيمن لبلاكى ، الا انها ليست متقنة تماما من الناحية الفنية · فهى لقطة واحدة مقربة للصدر محايدة وثابتة ، تظهر فيها الشخصيتان من الجانب : جانيت على يمين الصورة والفتوة على يسارها ، وذلك بغية افساح المجال لأول حوار حقيقى فى الرواية ·

ويتعين أن نوضح نقاطا ثلاثا بخصوص هذه اللقطة : أولا ، لم تقترب الكاميرا من الشخصيتين الا لكى نتمكن من سماع ما تقولان وسط ضجيج الملهى ، وبالأخص ما تقوله النجمة . وتلك هى المرة الأولى التى نستمع فيها منذ بداية الفيلم الى صوت جانيت ماكدونالد الشهير (وهكذا يجرى تشويقنا بسماع صوتها قبل أن تقدم لنا أغانيها) . وعليه تمر تلك اللقطة المقربة دون أن نلاحظها . ثم انه لا مجال للتعريف بهوية الشخصيتين فى هذه اللحظة باستخدام اللقطة الكبيرة للمجال والمجال المقابل ، نظرا لأن فتوة الملهى ليس سوى مرؤوس لا يمكن أن يعتبره المشاهد شخصية مهمة فهو مجرد همزة وصل مناسبة لنظرات المتفرجين . مما يحول دون تعارض ذلك مع القاعدة الذهبية لتخفى التقنية . فلا مجال اذن لأن يحظى بلقطة كبيرة كمشاهد للنجمة . وأخيرا ، كانت النجمة تحاول طوال تلك اللقطة الوحيدة أن تشرح للفتوة أنها لا تريد شيئا سوى مقابلة صاحب الملهى ومديره ، بينما كان محدثها ، الذى بدا مشدوها بكل وضوح ازاء جمال جسدها ، يجيل بصره من وجهها حتى ساقيها أربع مرات ويتفحصها بشكل صارخ مثير للسخرية .

وبوسعنا الآن معالجة الجزء الأخير من تحليلنا والخوض فى معالجة اللقطات الكبيرة للمجال والمجال المقابل ، واللقطات ولقطات رد الفعل ، وهى التقنية التى تشكل ،كما نعرف ، البنية الأساسية لنفوذ الفن السينمائى ، مع حرصها على أن تظل غير مرئية ، كما هو مقرر فى السينما الهوليودية الكلاسيكية .

وقبل اللقاء الأول بين مارى (جانيت مكدونالد) وبلاكى الذى ظهر فى بداية الفيلم لكى ينتظرها معنا ، هناك لقطتان تمتزج احداهما بالأخرى بيسر وتواصل رائع مع اللقطة التى درسناها من قبل . فالفتوة الذى يفشل فى اقناع البطلة بالجلوس معه حول مائدة لمشاركته فى احتساء مشروب ، يوافق على مطلبها ويقودها بكل همة بين موائد المدعوين الى المكان الذى يوجد فيه بلاكى ، صاحب الملهى . وتكتفى الكاميرا هنا بالالتفاف من اليسار الى اليمين . ومن اليمين الى اليسار لتصحبهما فى جولتهما ، فتلغى بذلك حركتها الجانبية بالترافلنج . غير أن ما يدفع بالأخص الى الغاء انتقال الكاميرا من مكانها ، يتمثل فى رغبة الجمهور التى لا تقاوم فى التقدم نحو الموقع الذى سيتم فيه اللقاء بين النجمين . ولكن ينمحى القطع مع اللقطة التالية بطريقة غير ملحوظة، فان الكاميرا تسبق الى حد ما حركة الشخصيتين المتجهتين نحو مكان صاحب الملهى وتتوقف بعد ذلك . وهنا يتم القطع عند الغرفة الصغيرة

المؤدية الى مقصورة بلاكى والتى تستخدم كقاعة انتظار (انتظارنا نحن) . وهذا القطع غير ملحوظ فى واقع الأمر . فنصف ثانية للقطة الغرفة الخاوية تكفى مع ذلك لكى يتكون لدينا الانطباع بأننا نستقبل ، نحن المشاهدين ، الشخصيتين اللتين دخلتا للتو . ولا مجال للشك فى أن هذا الانطباع يعود الى كوننا نتعجل ذلك اللقاء بنفاد صبر وتشوق يفوق توقعات النجمة ، ولذا فاننا نتقدم بسرعة أكبر من سرعتها حتى اننا نسبقها الى الغرفة الصغيرة وننتظرها هناك .

وقبل الانتقال الى اللقاء بين النجمين أقترح على القارىء لمحة قصيرة حول لقطة المقصورة ، بخصوص ما يمكن أن نسميه الحيز المسموح لنا به نحن المتفرجين قبل دخول الممثل . وما علينا الا أن نفكر فى أى فيلم آخر (باستثناء فيلم لجودار) لنجد أن تلك البنية متوفرة بكثرة وشائعة على أوسع نطاق حتى بات بوسعنا أن نعتبرها جزءا أساسيا من النظام السينمائى ، شأنها تقريبا شأن لقطة رد الفعل . وسيتبين لنا بعد لحظة أنها فى جوهرها من نفس النوع . وربما كان مورناو ، الذى يقال عنه انه أحد أجداد السينما التجارية ، أول من استخدم هذه اللقطة بانتظام وأكسبها ذلك الشكل الذى يدفع المشاهد الى التواجد مسبقا فى المكان حيث ينتظر قدوم الممثل . ففى فيلم فاوست (اخراج مورناو ، ١٩٢٦) نجد أن العالم العجوز ينتابه الرعب أمام مفيستوفلس الذى أوجده هو بنفسه ، فيلوذ بالفرار نحو مسكنه. وتتخلل مشهد الفرار لقطات فارغة تعرض أمامنا قبل وصوله اليها : جزءا من الطريق ، واجهة البيت ، بئر السلم ، باب المكتب ... الخ . وهكذا نكون قد سبقنا فاوست . ولما كنا على دراية بالأماكن التى نعلم أنه سيفد اليها ، فاننا نستمتع مقدما بما نتوقع من مواقف وتصرفات عرفناها أصلا من خلال الصور الأولى . وهكذا يخيل لنا ، نحن المشاهدين ، أننا تبادلنا أماكننا مع الممثل لكى نسوقه على نحو أفضل الى مجاله لنربطه به ، أى باختصار ، لكى نجعل مسار الرواية محتوما بقدر كبير . ونحن نعلم أن مورناو لم يعمل ، شأنه شأن لانج على أية حال ، على تنفيذ هذا النوع من المونتاج لمجرد جعل القطع غير مرئى وبالتالى لربط المتفرج بسير أحداث الرواية . فهذا المونتاج كان يرمى الى التعبير عن ضحية المصير المأسوى الذى كانت تعانى منه ألمانيا فى عهد جمهورية فيمار .

ولنفحص الآن اللقطة التى سيتم فيها اللقاء بين النجمين الكبيرين ومواجهة كل منهما للآخر ، ذلك أن الفيلم يستعد فى الواقع لتعويدنا على المجال / المجال المقابل . وتعتبر هذه اللقطة احدى روائع تخفى

التقنية • ولنعد الى الأذهان بقدر من التفاصيل اللقطة التى سبقتها • فنحن فى الغرفة الصغيرة المؤدية الى المقصورة التي يوجد بها بلاكى (خارج مجالنا اذن فى صحبة جانيت ماكدونالد والفتوة) ومن الجدير بالملاحظة أن الفتوة يؤدى هنا مهمة مناقضة لوظيفته المعتادة ، فهو لا يخلص الملهى من الدخلاء بل يحضر جانيت الينا (لكلارك جيبل) وهو يشير اليها بالانتظار قليلا ثم يضع حقيبتها التى حملها عنها على الأرض ، ويزيح ستارا على يمينها وهو ينهض ليهم بالدخول فى مقصورة بلاكى • وفى هذه اللقطة بالذات يتم القطع لتليها اللقطة التى سيتم فيها اللقاء • انه قطع فى الحركة غير ملحوظ اطلاقا لأن الكاميرا المركزة على الستار من زاوية المقصورة ، تضم بلاكى فى مسارها وتستقبل الفتوة الذى يظهر فيها • ومع أن القطع تم أثناء الحركة لكى لا يكون مرئيا ، الا أن زاوية التصوير انقلبت تماما بحيث أصبح تغيير المكان أمرا جديدا • ويجب أن نعترف بأن هذا القطع جرىء • واذا كنا لا نلاحظه فان ذلك يرجع الى لجوئه مرة أخرى الى نموذج الحيز المتوقع مثول النجمة فيه ، ولكن بطريقة واضحة وملحة • فقد اتاح ذلك القطع الفرصة لاحالة النجمة ، التى نتعجل لحظة ظهورها الى جانب جيبل مباشرة ، الى خارج المجال ، مما يؤجج رغبتنا فى مشاهدتها بسبب ابتعادها فجأة عن أنظارنا حتى اننا نكاد نفقد صبرنا • لقد تغير الوضع تماما فلم يعد جيبل غائبا ونحن نسوق اليه بسرعة جانيت ماكدونالد • بل ان جانيت نفسها هى التى اختفت فى مجال الشاشة بينما كنا ننتظر ظهورها من جديد فى صحبة جيبل الذى لحق بنا فى مجال الشاشة • ولنوضح ، رغم ما قد يكون فى ذلك من تكرار ، أن انتظار جانيت ماكدونالد فى مقصورة بلاكى الذى سيستغرق عشر ثوان ، كان قد تم الاعداد له بلباقة شديدة عن طريق لقطة غرفة الانتظار التى سبقنا اليها الممثلة بنصف ثانية قبل دخولها •

ويجب أن نتفهم جيدا أنه من الضرورى أن نكون قد انتقلنا الى حيز بلاكى لاستقبال جانيت مكدونالد لكى تؤدى دور مارى بليك • فنحن فى مقدمة المعنيين بتلك القصة التى بدأت أحداثها تتلاحق • كما اننا نحن الذين نصوب نظراتنا (مشاهدون ومشاهدات) الى النجمة من خلال نظرات بلاكى •

وعلى اية حال فان لقطة اللقاء أعدت بكل عناية (ونقصد هنا أيضا وبشكل خاص التخطيط الزمانى والمكانى لها) فبلاكى جالس وحده امام طاولة على يسار الكادر • وهو يتابع بنظرة جانبية ما يدور فى الحانة ، خارج اطار الشاشة •• والفتوة الواقف خلفه يقول له فى اذنه بعد أن

اصبح نصف جسمه فى المقصورة : « يا بلاكى هناك فتاة تطلب عملا ٠٠ وهى تستحق أن تلقى عليها نظرة » ، وهو يمسك الستار بيمناه كما لو كان يستعد للانصراف ٠ أما بلاكى الذى استدار نحـو الفتـوة فى لحظـة ظهوره فى المقصورة فيسهم بذلك فى استبعاد القطع ويرد بعد لحظة تردد باعادة توجيه نظرة جانبا نحـو منظر الحانة ويقول له : « أدخلها »٠ وعندئذ ينسحب الفتوة وراء الستار ليفسح الطريق أمام جانيت ماكدونالد التى تظهر أمامنا مرة أخرى بعد ثانية واحدة ، ولأول مرة بالنسبة لبلاكى (وقد استغل جونى كارسون فيما بعد فكرة الستار هذه على نطاق واسع ، كما سبق أن شاهدنا ذلك) فتتجه نحـو الحيـز الوحيـد الخالى ، على يمين المقصورة ، حيث تقف بلا حراك ٠ أما الفتوة الذى انسحب لافساح المجال لدخول النجمة فيظهر لنا من جديد من خـــلال فتحة الستار ، بين المشاهدة (بفتح الهـاء) والمشاهد ، ويعوق بذلك تبادل النظرات بين الطرفين لكى يقدم الشابة الى بلاكى قائـــلا : « السيد بلاكى ، صاحب الملهى » ، ويترك المقصورة ٠ وليس هنـاك أى قطع فى الثوانى العشرين التالية ولا أية حركة لمعـدات التصوير ٠ فلقطة المقصورة تستمر كما كانت أصلا ويظل بلاكى على يســار الكادر أى الركن الـذى شغله أيضا الفتوة فى اللقطة الوحيدة للقائه مع الشابة ٠ وبقاء بلاكى جالسا فى مكانه يشكل وضعا مهما بالنسبة لمجرى الأحـداث ٠ أما جانيت ماكدونالد فتظل متسمرة فى مكانها على يمين الكادر ٠ ونحن هنا بصدد لقطة دارجة وروتينية فى المرحلة الأولى صالحة للتفوه بكلمات كلهـــا استخفاف وللنظرات اللامبالية التى يلقيها بلاكى على الشابة ٠ وفى المرحلة الثانية تكون اللقطة نصف جامعة لاتاحة الفرصة للمتفرج لكى تتنقل عيناه بين النجمين ويواصل فى ألفة نفس الحركة التى تمت فى اللقطة الخاصة بجمهور المحتفلين التى درسناها من قبل ٠

لقد تعرف المتفرج بما فيه الكفاية على بلاكى فى المشهد الذى سبق مباشرة اسـتقبال الفتـوة لجانيت كمـا توفر له متســـع من الوقت لملاحظة سلوكه مع النساء ٠ وقد تم تدبير هذا المشهد لافادتنا بأن بلاكى يحظى بشعبية بين النساء اللواتى يلتففن حوله ويحاولن لفت أنظاره ، ولكى نتعرف على خليلته بين بيتى الواقعة تحت سيطرته والمستسلمة لنزواته رغم معاناتها من تعنيفه ، كما لو كانت فتاة صغيرة فى مواجهة أبيها ٠

وهكذا فاننا لا ندهش فى الواقع لمسلك بلاكى فى المقصورة ٠ فهو لا يبالى بتلك المجهولة التى جاءت تستجدى عملا ولا يتكرم حتى برفع رأسه ، ويترك عينيه مسدلتين باهمال عند مستوى ساقيها ٠ وهو

يشرفها بهذه المناسبة بنظرات مختصرة نحو ساقيها لا لسبب سوى اصداره أمرا لها بأن تطلعه عليهما ‥ وتكرر له جانيت مرتين أنها مغنية وأنها لم تأت لعرض خدماتها كراقصة ٠ ومن الواضح أن بلاكى لا يستجيب لتلك الافادة ، مما يضطرها فى نهاية المطاف الى تنفيذ أمره والكشف عن ساقيها اللتين يرى أنهما نحيفتان للغاية بالنسبة للملهى الليلى الذى يمتلكه ٠ ويقرر بلاكى بنفس اللامبالاة والازدراء أن يتحقق من مزاعمها ٠ ولما كان قد تنبه الى أن الجوقة الموسيقية بدأت فى عزف مقطوعة ، جاءت فى الوقت المناسب فانه يسألها ما اذا كانت تعرفها ويطالب منها أن تغنى فترد عليه بالايجاب ٠ وهنا تبدأ اللقطة الكبيرة ٠

ولكن قبل أن ندرس هذه اللقطة ولكى ندرك على نحو أفضل مدى تأثيرها نسوق كلمة أخيرة حول اللقطة التى استغرقت عشرين ثانية وشهدت اللقاء بين جانيت ماكدونالد وكلارك جيبل ٠ فجلوس النجم أمام النجمة الواقفة له أهميته الاستراتيجية ، وذلك لسببين ٠ ولنفحص أحد السببين ونترك الآخر للحظة عندما نعود الى اللقطات الكبيرة ٠ فجلوس كلارك جيبل يهيىء كل الحيز فوق رأسه لجانيت ماكدونالد ويوفر للمتفرج فى نفس الوقت متسعا من الوقت ليحملق فيها ٠ ومن جهة أخرى تتجه أنظارنا رغما عنا نحو الحيز الذى تحتله الممثلة وتستقر عليه بقوة خاصة وأن كلارك جيبل الممثل الشهير ، والمشاهد الرسمى والمتميز مصر على أن يؤدى دور بلاكى الجاف المشاعر الذى لا يلاحظ مدى جاذبية جانيت الصارخة ٠ فعيوننا مرفوعة باستمرار نحو النجمة لتعويض غياب نظرات بلاكى ‥ ونحن نثبت أنظارنا على وجه جانيت ماكدونالد لأن ذلك الوجه المرتسم على يمين الكادر وفوق رأس بلاكى يحتل المركز المتميز الذى تنجذب اليه الأنظار بشكل طبيعى ، ثم لأنه الموضع الذى سيأتى منه الغناء الذى انتظرناه طويلا واقترحت جانيت علينا وعلى بلاكى أن نستمع اليه ، بينما تتبدد نظرات كلارك جيبل بحماقة ناحية ساقيها ٠

ولذا فان ظهور أول لقطة كبيرة فى الفيلم ، خصصت بالطبع لوجه جانيت ماكدونالد ، لم يكن مفروضا علينا عن طريق التقنية أو مقص المونتير ، بل هو نتاج لمشاعر المتفرجين التى انعكست ، بلا تردد على الشاشة ٠ وتتواصل اللقطة الكبيرة طوال اثنتى عشرة ثانية ، وهى مدة تعادل ما بين ثلاثة وستة أمثال مدة أية لقطة كبيرة أخرى فى هذا المشهد ٠ وفى هذه اللقطة تستجيب الشابة لدعوة بلاكى الروتينية لاختبار صوتها ، مما يرضى رغبتنا المكبوتة طويلا فى رؤية وجه النجمة عن قرب والاستماع الى غنائها ٠ ولذا تتواصل نظرتنا الى جانيت

ماكدونالد ، وتتجاوز نظرتنا الى كلارك جيبل أكثر من أى وقت مضى ٠ وهكذا ندرك من الآن فصاعدا أن تخفى التقنية يعـود الى حد كبيـر الى تأخر نظرة مشاهد الشاشة بالمقارنة مع المشاهد فى القاعة ٠

ويتعين أن نفحص تلك اللقطة الكبيرة الأولى عن كثب لأنها تحدد اللقطات الأخرى الكبيرة فى المشهد وتلقى الضوء على تضمنها مجالا مقابلا فى الرواية ، كما أنها تحيطنا علما بالطريقة البارعة للغاية ، ان لم تكن مضللة ، التى دســـها علينا بعض المؤسسين الأمريكيين ذوى السمعة الأسطورية ٠ وقد سبق أن أوردت أحد السببين اللذين دفعـــا الى اختيار وضع الجلوس بالنسبة لبـلاكى فى مقصـورته ٠ أما السبب الاخر فهو أن اللقطة الكبيرة التى تظهر فيها جـــانيت ماكدونــــالد تم تصويرها الى حد ما من أسفل الى أعلى من وجهة نظر بلاكى ٠ وهكذا يبدو أن الجالس على كرسيه هو الذى يرفع رأسه ليرى وجه الشابة ويتبين له مدى القلق المرتسم على محياها ويتعاطف مع ترددها ثم يستمع الى صوتها وسط نشوتنا ٠ بيد أننا نعلم أن بلاكى غير معنى بالشابة وأنه يعتقد أنها تتصنع السذاجة لأنها تريد أن تسـتغله (وسـيعرب عن ذلك بوضوح فى المشهد الذى سيلى مشهد المقصـورة) ٠ ولذا فهـو أبعـد من أن ينظر اليها كما لو كان بصره مركزا عليها ، بل انه لا يتفضل عليها بنظرة شخصية الى حد ما ويظل رأسه غير مرفوع وعيناه مثبتتين على يديه المعتمدتين على الطاولة ٠

وقد يتبادر الى أذهاننا فى الوهلة الأولى أننـــا بصدد تناقض مــع تقنية المونتاج المتخفى ٠ فالتمسك بقاعدة تخفى التقنية كان يقتضى من بلاكى أن يرفع رأسه على الأقل ثم جفنيه نحـوها فى نهـاية اللقطة نصف الجامعة حتى ولو كان غير مهتم بها وذلك ليمهد الطريق امام اللقطة الكبيرة التى تليها ، بغيـة توفير الانســـياب من حركة الى حـركة حتى تبدو وكأنها زهرة تنبثق من عودها ٠ غير أنه يتبين لنـــا من التـدقيق فى الأمر أن التقنية المتخفية تعمل على خير وجه رغم غياب التواصل بين اللقطتين ٠ فنحن المعنيون بالنظـر الى جانيت داكدونالد التى ستغنى كما أننا لم نكف فى الواقع عن مد أنظارنا نحوها منذ لحظة دخولها المقصورة حيث أصبحت لأول مرة فى متناول عيوننا ٠ وما كان يمكن أن يكـــون الأمر على خلاف ذلك لأننا نحن الذين أنتجنـــاها ونحن الوحيدون الذين نعرف حقيقة هويتها منذ بداية الرواية ، وننتظر بصبر نافد فى ظلام القاعة الاستماع الى صوتها الذهبى ٠ انها بالذات لقطة كبيرة تتجاوز رأس بلاكى ونظرته وترضينا نحن ، ولكننا نسوق بلاكى فى الوقت نفســـه فى مسارنا والا لما كانت هناك قصة سينمائية ، اللهم الا اذا رفع المثـــل

ــ الوسيط رأسه وفتح عينيه مثلنا ومعنا · والواقع أن الأمر قد يبدو غريبا فى نهاية المطاف ولكن ، بعد أن قبلنا أن يأتى الينا كلارك جيبل شخصيا ، ولكن فى صورة بلاكى ، أصبحنا مكلفين على ما يبدو بالعمل طوال الفيلم من أجل أن تعود شخصية بلاكى من جديد كلارك جيبل ذاته · فنحن الذين نخلق بأنفسنا النجوم ونحن قابعون فى مقاعد القاعة المظلمة أمام الشاشة ·

وبناء على ذلك يهمنا اذن أن تتمهل جانيت ماكدونالد وأن تؤخر قيامها بتمثيل شخصيتها فى الفيلم · ومن خلال تقمصنا لشخصها دون علم بلاكى ، نسوق هذا الأخير خلفها (وخلفنا أيضا) · ولكن هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماكدونالد التى تفتح فمها لا للتحدث ولكن لكى تغنى يجب ألا يرضى بها المتفرج الى حد الرغبة فى أن يستمر ذلك ، دون أن يشاء أى شىء آخر · ولا مجال بالطبع للخوف من هذه الناحية ، فنحن فى السينما التى تفرض طبيعتها أن يكون المجال متلازما فى‌صميمه مع المجال المقابل · ونظرا لأن هذه اللقطة الكبيرة لجانيت ماكدونالد تحتل كل حيز الشاشة وتطرد خارج حدودها كل ما كان يحيط بها من أشياء وأشخاص ، وبالأخص بلاكى الذى كان جالسا على راحته فى اللقطة السابقة دون أن يؤدى بشكل سليم دوره كمشاهد للنجمة ، فانه كان يتعين أن تكون هذه اللقطة الكبيرة قصيرة الأجل وأن تنزوى أمام رد فعل بلاكى ، وبالأخص لكى يأتى رد الفعل هذا ويحتل بدوره كل المجال · ومعنى ذلك أننا عندما ننظر الى الممثلة وهى تغنى فى اللقطة الكبيرة فاننا نحل مؤقتا نظرتنا محل نظرة بلاكى الغائبة بشكل صارخ · فنظرتنا نحن نظرة بالنيابة · ولما كان ذلك يتم دون أن ندرى ، فاننا لا نلاحظ القطع بين اللقطة نصف الجامعة واللقطة الكبيرة · ومع أننا نتأمل جانيت التى تغنى من أجلنا ، فاننا نعلم لا شعوريا أنها تغنى من أجل بلاكى الذى تريد أن يعجبه غناؤها حتى يلحقها بالعمل فى ملهاه · ومن جهة أخرى فاننا مأسورون مقدما بجمال صوتها (وهو اعتراف منا بما كنا نعلم أصلا) ولذا ننتظر بكل جوارحنا رد فعل بلاكى فى لقطة كبيرة حتى يمكننا أن نقرأ على وجهه مدى تأثير المغنية عليه ·

غير أن اللقطة التالية ليست لقطة كبيرة لبلاكى ، بل لقطة نصف جامعة بنفس حجم ومعدن لقطة اللقاء فى المقصورة التى جاءت قبل لقطة جانيت · والواقع أن هذه اللقطة تستعيد لقطة المقصورة ولكن بشكل معكوس · فجانيت ماكدونالد لا تزال واقفة ومندمجة فى الغناء ولكن على يسار الكادر وقد أولت ظهرها لنا ، بينما لم يغير بلاكى

جلسته وهو يحتل يمين الكادر ويواجه جانيت والمشـــاهدين • وفى منتصف الكادر تظهر الموائد وراقصات الملهى • واللقطة مصورة من أعلى الى أسـفل بقـدر محـدود وتتناقض بذلك مع اللقطة نصف الجامعة الأولى للمقصورة التى كانت مصورة من أسـفل الى أعلى بقـدر قليل • وبينما كانت اللقطـة الأولى نصف الجامعة معروضـة على المشاهد لـكى يتأمل جــانيت ماكدونالد ، فاذا اللقطـة الثانية نصف الجـامعة لنفس المقصـورة تقـدم لنا بلاكى لكى يتمكن بدوره ، وعلى أثرنا ، من رفـــع عينيه نحوها ، وبالأخص لكى نتمكن من رؤيته وهو يشاهدها •

ولكن لو كان ذلك سبب تلك اللقطـة لبدا لنا أنه غير مجـد ولـكان من حقنا أن نتساءل لماذا لم ينتقل المخرج مباشرة الى لقطـــة كبيرة لبلاكى وهو ينظر الى جانيت خاصة وأن رد فعل بلاكى منتظر من جانبنا بشدة نظرا لأنها أمتعتنا وفتنتنا وهى وحدها فى الكادر ، وبالتالى ، فان القطع بين لقطتين كبيرتين كان سـيمر دون أن نلاحظـه • لماذا اذن تلك اللقطة الوسيطة بين الطرفين ؟ لأنه وان كان صحيحا أن على الممثل أن يحقق رغبات القاعة ، الا انه يتعين عليه أن يؤدى دوره كاملا كما لا يجوز أن يتلقى الأمر بتأدية الدور من جانب المتفرج • وشخصية بلاكى محددة بالنسبة لنــا نحن الذين نرى جانيت ماكدونالد الآن وهى تغنى على خشبة مسرح ملهى باراديس (نراها من الخلف ، كمـــا لو كانت متوجهة الى رواد الملهى) وهى تواجه فى نفس الوقت بلاكى الـذى لا يعرف تلك الفتاة التى تزعم أنها مغنية ويتعين عليهـا أن تثبت ذلك • ويجدر بنا أن نلاحظ أن هذه اللقطة المصورة من أعلى الى أســفل تقدم لنا بلاكى وهو جالس فى خلفية الكادر على اليمين والى حد ما فى عمق المجال ، وبالتالى فى موقع منخفض بالنسبة لجانيت الواقفة أمامه عند الحافة اليسرى للكادر • وهكذا يتعين عليه أن يرفع عينيه نحوهــــا (ونحونا) لكى يراها • وتستغرق هذه اللقطة خمس ثوان •

ومن الطبيعى والمنطقى ، لو كان ما قلته منذ لحظات صحيحـا أن تكون اللقطة التالية لقطة كبيرة لجانيت لكى نعرف جيدا أننا لسنا الوحيدين الذين ينظرون الى المغنية وأن بلاكى انضم الينا وراح يتطلع اليها مثلنا بنفس القدر ، وكذلك لكى يجعل نظرته مواكبة لنظرتنا بعد أن تركنا نحضر اليه الممثلة جانيت ماكدونالد (ولنعد الى الأذهان أننـــا تطلعنا اليها وحدنا فى القاعة خــلال معظم الثـــوانى العشرين التى استغرقتها اللقطـة الكبيرة الأولى) وراح يدفعنـا وراءه لاكتشـــاف شخصية مارى بليك • وتدوم تلك اللقطة الكبيرة أربع ثوان ، وهى تتواصل تماما بصريا وصوتيا مع اللقطة الأولى الكبيرة للممثلة •

وأخيرا أصبح من حقنا أن نشاهد اللقطة الكبيرة لرد فعل بلاكى التى تستغرق ثانيتين وتكاد تكون مجرد همزة وصل تنقل الينا وتجسم ما رأيناه من جانب بلاكى فى اللقطة نصف الجامعة فى المقصورة • انها لقطة كبيرة توفر الاقتراب المطلوب فى لحظة وتقدم لنا تفاصيل نظرته المشتهاة • وهذه النظرة متنبهة ولكن باردة ، ولم تلحق بعد بنظرتنا الى جانيت ماكدونالد وان بادرت باظهار نجومية هذه الشابة المسماة مارى بليك والتى دخلت فى حياته منذ لحظات ، أى بعبارة أخرى نظرة دفعت الممثل الى اللحاق بالنجمة وساقتنا معه فى مجرى أحداث الفيلم •

وهذا التحليل المطول للصور الأولى فى فيلم **سان فرانسسكو** أتاح لنا الامكانية لكى نفهم بشكل افضل ظاهرة نظام **النجومية الأمريكى** فى عهد ازدهار السينما الهوليودية الكلاسيكية • **وهناك جانبان** رئيسيان برزا بوضوح فى تلك المرحلة : صيت النجوم الواسع النطاق خارج المجال السينمائى ، والتقنية الخفية التى تجعلهم **يتغلغلون خلسة** فى نفوسنا فى نفس الوقت مع الرواية • وقد سبق أن ذكرت **مباشرة قبل** انطلاقى فى تحليل **سان فرانسسكو** كيف أن التقنية الخفية **توقفت الى** أى مدى على شهرة النجوم خارج الافلام والى أى درجة **كان ذلك يغذى** أحاسيس المتفرج الذى يحتل مكانه خارج المجال • وسنرى بمزيد من الوضوح مدى متانة الصلة بين تلك العلاقات عندما سنتطرق فيما بعد الى اضطرار الاستوديوهات الى خلق واصطناع نجوم تحظى باعجاب الجمهور • ولنواصل الآن تفكيرنا المتعلق بالتأثير الأيديولوجى للتقنية الخفية التى بدأنا فى معالجتها فى مستهل تحليلنا لفيلم **سان فرانسسكو**•

لقد تزايد تأثير السينما مع بلوغ التقنية اقصى درجات تخفيها • فالمزيد من تخفى التقنية يقابله المزيد من التأثير الأيديولوجى **على** المتفرج • فاذا كان همفرى بوجارت يقنعنا خلسة **بشخصيته كبطل** متحرر من **الأوهام** فى فيلم **كازابلانكا** (الدار البيضاء) واذا كان يؤدى دوره باتقان فانما ذلك يرجع أساسا الى التقنية الخفية المستخدمة بأستاذية ملحوظة حللها بحماس روبرت راى ، الأستاذ بجامعة فلوريدا فى كتابه **اتجاه معين فى سينما هوليود** (يجب أن نذكر أن فيلم **كازابلانكا** تم انتاجه فى عام ١٩٤٢ ، مما يوضح تماما أن السينما الكلاسيكية الهوليودية لم تنحصر فى عقد الثلاثينيات وحده بل انها تهيمن على كل الانتاج السينمائى الامريكى) • وقد حلل روبرت راى شفرة بعض مشاهد فيلم **كازابلانكا** واستخلص بدقة الايديولوجية التى يروج لها الفيلم ، وهو يعتبرها مرآة للخلط الفكرى الأمريكى فى تلك الحقبة ، أى العودة الى الانعزالية والاحجام بشدة عن اية مشاركة

فعلية فى الحرب (البطل ريك الذى يمثل شخصيته همفرى بوجـــارت يضحى بنفسه ولكنه متمسك بموقفه المتباعد والمستخف ازاء النزاع الذى يهدد مستقبل أوروبا) • بيد أنه اهمل فى رايى أهم ما فى هــذه الظاهرة التى درسها ، وأعنى بذلك بث الأيديولوجيــة فى ذهن المتفــرج عن طريق تأثير التقنية الخفية •

وهذا الجانب الأيديولوجى أو الأســطورى الذى تبثــه الأفــلام فى نفوسنا يهمنى فى المقام الأول فى هــذا الكتــاب المكرس لدراســة تأثير السينما الأمريكية المهيمن • فالتحليــل الذى قدمته اللقطــات الأولى لفيلم سان فرانسسكو لم يهــدف الا الى توضيح النفوذ الهــائل الذى اكتسبته السينما الامريكية عن طريق نجاحها فى اخفاء تقنياتها الأساسية فقصة الحب البسيطة بين بلاكى نورتون ومارى بليك التى يحكيهــا لنا نجمانا المحبوبان لا تكتفى بأن تنقل الينا الأساطير الشعبية الأمريكية الكبرى عن طريق شاشات دور العرض ، بل تتغلغل فى نفوسنا من خلال التقنية الخفية وبنيتها وحركتها الحية • فالمجال والمجال المقــابل اللذان يتم توزيعهما ليخفيا ويظهرا البطل والبطلة كل بدوره ، كما شاهدنا ذلك من خلال التقدم الحثيث نحو اللقطة الكبيرة ، وكذلك المجال وخارج المجال (خارج الكادر) ، أصبحا يحكمان ايقــاع الفيــلم وطبعا بنيته الازدواجية بل والمانوية (نسبة الى عقيدة الفارسى مانى القائمة على مبدأى الخير والشر) •

فهذه الحركة الخفية على الشاشة التى يســوقها الينا المجال والمجال المقابل تحدد لنا ايقاعات ردود الفعل المتبادلة بين النجمين والتى تشكل أيضا ردود فعلنا نحن كما سبق أن رأينا • وعندما يتم ذلــك التردد المكوكى مبكرا فى الفيلم بين حيزين محددين بوضــوح ومتعــارضين أيديولوجيا : ملهى باراديس الليلى الشعبى والأمريكى الأصــل الذى ينم عن فردية بلاكى البدائية والشعبية من جهة ، واوبرا تيفولى الخاص بالنخبة والغريب عن القيم الأمريكية ، من جهة أخرى ، حيث يحتل فيه مركز الصدارة الشرير بورلى المعتمد فى نفوذه وتراثه على المشاريــع الاقتصادية الكبيرة التى لا تعــرف الرجعة ، فان عالم باراديس المــألوف هو المنتصر من خلال ردود أفعالنا العديدة ازاء بلاكى • ومع أن المتفرج يعيش فوق مقعده مع بلاكى وملهاه الليلى ، فهو مدعو ، هو ويــــلاكى (وهذا ما تؤكده لقطة المقصورة المخططة كمــا يجب) الى رفع ناظــريه وتوجيههما نحو الركن الذى تسوقهما اليه جانيت ماكدونالد ، وهــذا الحيز الايديولوجى الذى يستقطب المتفرج ومعه فى مساره بلاكى الذى

تقرر له أن يتقمص شخص كلارك جيبل ، ليس البارادايس ولا التيفولى ، بل الجمع السينمائى والجدلى للاثنين معا ٠

والمشهد الأخير للفيلم يؤكد ويبلور البيئة الايديولوجية التى يتحتم على المتفرج أن يرتكن اليها ويرتاح لها ٠ فبعد الزلزال الذى دمر البارادايس والتيفولى ، ومقتل بورلى الحقير ، صاحب العقليه غير الامريكية وافلات بلاكى من الموت ، فان الأب تيم ، القس ، هو الذى يصحب الأخير الى المكان الذى لجأت اليه مارى ٠ فهذا القس كان راعى مارى طوال أحداث الفيلم ٠ فهو الذى صان عفتها فى البارادايس وفى التيفولى أيضا ، وتولى تدريجيا وبجدارة منصب مندوب المشاهدين فى قاعة العرض السينمائى ٠ فقد حافظ بكل وضوح على مركز مارى سواء بالنسبة لبلاكى أو المتفرج ، باعتبارها المشاهدة (بفتح الهاء) المتميزة وراح يعد لنا على نار هادئة اللقطات الكبيرة لمارى ليقدمها لنا على طبق من فضة ٠ وفى النهاية نجد أمامنا ماكدونالد « معبودة أمريكا » وجيبل « الملك » وكلا منهما ينظر للآخر ويلتقيان فى صميم قلوبنا مباشرة مع نظرة الأب تيم المنبهر ٠ وهكذا جاؤوا الينا وسواعدهم محملة بالأساطير بعد ساعتين من المحاولات الفاشلة وفقا للاستراتيجية المرسومة ٠ فهى تقف بملابسها البيضاء الملائكية ، يحيط بها الأطفال أمام خيمة مؤقتة (فقد عادت أمريكا الى أصولها وعليها ان تنطلق من جديد من الصفر) وتغنى « يا الهى اننى أقرب ما أكون اليك يا رب » ٠ لقد أنقذت بذلك من الكارثة خير ما تتضمنه ثقافة التيفولى النخبوية : أى جمال الفن وبطلانه ٠ أما هو فهو يرتدى لباس الاحتفالات الأسود ، الممزق والمعفر ووجهه متورم ، وقد خرج من الأنقاض وشخصيته قد تحولت بعد أن عاد الايمان والى قلبه ، فراح ينقذ الضحايا وسط الأنقاض وأصبح انسانا جديدا قضى فى نفسه على الفردية الأنانية والبهيمية لكى تتولد منها الفردية المثالية الأمريكية التى يخفف من وطأتها تبادل المساعدات وحسن الجوار ٠ وتقدم لنا الصورة الأخيرة للفيلم لقطة واحدة (بعد أن استنفد المجال / المجال المقابل دوره) للزوجين اللذين يبشران بأمريكا الجديدة ٠ فكلارك جيبل وجانيت ماكدونالد يتقدمان نحونا ، جنبا الى جنب ، كما ظهر اسماهما فى مقدمة الفيلم ، وقد تشابكت ايديهما ومن خلفهما الجمهور المتحمس الذى يرفع عقيرته بالنشيد الوطنى ٠ انه جمهور من نوع جديد لم نره من قبل ويتكون من أناس عاديين : عمال وعاملات ، يعكسون تماما جمهور قاعة العرض ، وقد تجمهروا خلف البطلين ، بينما تظهر أمامنا ، من خلال قطع جرىء ، جدير بمونتاج حديقة الملاهى عند ايزنشتاين وبودوفكين ، مدينة سان فرانسسكو وقد أعيد بناؤها ٠

والمواطنون الامريكيون الجدد الذين يتقدمون فى أعقاب جيبل وماكدونالد فى المدينة الأمريكية الجديدة ونحو المتفرجين فى القاعة ينتمون الى الطبقة الوسطى الامريكية · فهم ليسوا من الطبقة العليا المتعجرفة والعنيدة التى تتردد على أوبرا تيفولى ، والمنطوية على امتيازاتها والغريبة فى نهاية الأمر عن أمريكا ، كما انهم ليسوا الطبقة السفلى لملهى البارادايس الليلى الفوضوية والمتردية فى سراديب السوقية · ففيلم « وودى » فان دايك يمجد الطبقة المتوسطة · فنحن فى عام ١٩٣٦ ، الحقبة التى كان يغلى فيها كل شىء فى البوتقة الأمريكية، والتى لم تشهد فيها من قبل العاصمة العالمية للفيلم مثل ذلك التجمع الهائل للمواهب والفنانين ، وحيث كانت مصانع الأحلام ، المتمثلة فى كبريات الاستوديوهات فى لوس انجلوس ، تبذل قصارى جهودها لربط الصوت بالصورة ، وتشعر بلا ترتيب مسبق ، بأنها تعمل فى نهاية الأمر فى بث التصورات الموحدة للأمة · كان ذلك فى عهد مترو ــ جولدوين ــ ماير المزدهر الذى كان ينافس وارنر ، استوديو الطبقة الدنيا ، وباراموانت استوديو الطبقة الراقية الأوروبية الطراز · لقد عاهدت مترو ــ جولدوين ــ ماير نفسها على اغراء المشاهدين من الطبقة الوسطى وجذبهم نهائيا الى قاعات العرض · والواقع أن كل الجوانب كانت مترابطة ومتداخلة بانسياب ، ابتداء من الاستوديو حتى موضوع الفيلم وعقلية الجمهور · ولذا أصبح من المنطقى أن تجند التقنية النجوم بسلاسة لصالح الفيلم ·

وعندما نشاهد اليوم أحد افلام الثلاثينيات ، مثل سان فرانسسكو، لا يكون من السهل أن ندرك مدى تأثيره على متفرجى تلك الحقبة · ومن الواضح تماما ، بعد مرور كل هذه السنوات أن التقنية المتوارية التى قلت عنها انها تعود الى حد كبير الى شهرة نجوم تلك الحقبة خارج نطاق السينما ، لم تعد تؤدى نفس الوظيفة السحرية · ففى عام ١٩٧٦ ، وبمناسبة الذكرى الأربعين لعرض فيلم سان فرانسسكو ، مررت بتجربة جعلتنى ادرك الى حد ما مدى نفوذ السينما فى عهد النجوم الشهيرة · كان المتحف الاقليمى للفنون فى لوس انجلوس قد قرر الاحتفال بتلك المناسبة وركز الدعاية للفيلم على شخصية النجمين وتزود بنسخة جديدة للفيلم ودعا أحد الباقين على قيد الحياة من فريق انتاجه ، وهو جون هوفمان ، اخصائى المؤثرات الخاصة بالزلزال · كانت قاعة المتحف الاقليمى مزدحمة بما لا يقل عن الفى شخص ، اغلبهم من افراد العهد الذهبى ، فكان ذلك ملائما تماما لمشاهدة هذا النموذج الخاص بذلك العهد · فعندما أطفئت الأنوار وظهرت على الشاشة صورة الأسد المزمجر ، شعار شركة مترو ــ جولدوين ــ ماير ،

كان المرء يسمع بوضوح حفيف انتظار المتفرجين ، وانطلقت عاصفة من التصفيق من كافة أنحاء القاعة عندما ظهر اسـما النجمين وهمـا يهبطان من أعلى الشاشة الى أسفلها · وبالطبع يجب أن نضع فى الاعتبار حنين تلك القاعة للماضى ، التى راحت تتستر على شيخوختها فى الظلام وتتذكر سنوات الشباب الجميلة ، فكانت فى وضع مثالى لتضخيم صيت نجوم الماضى الى أقصى حد · ومع ذلك ــ وهــذا هو احساسى طوال مدة العرض ــ فان هذه القاعة كانت لا تسترجع فقط غناء جانيت ماكدونالد الرائع من خلال عشرة مشاهد متميزة فى الفيلم ، بل راحت تعيش من جديد الايقاع القديم الساحر والتنفس الهادىء للمجال والمجال المقابل · ولا أذكر أننى شاهدت فى حياتى مثل ذلك التلاحم الوثيق بين القاعة المظلمة والشاشة المضيئة · وعندما دخل كلارك جيبل فى الشاشة من الحائط الرابع بعد الثلاث والثلاثين لقطة التى درسناها ، كان من الواضح تماما أن غمغمة القاعة فى نفس تلك اللحظة ، تشير بكل وضوح أنه تم اللحـاق به · وعنـدما رأت القـاعة بعيون المتفرجين جـانيت ماكدونالد ، بعد ست وعشرين لقطة لسيرها بجوار كلارك جيبل (دون أن يراها بعد كلارك جيبل) ، كانت تنهيدة الارتياح الصادرة عنهم تؤكد تماما أنهم يتوقعون اللقاء بين النجمين ويستعدون مقدما لاستقبال تبادل النظرات بينهما · وأخيرا عندما ظهرت اللقطة الأولى الكبيرة للفيلم ، وهى التى تستعد فيها جانيت للغناء ، صفقت القاعة ، لترشد بذلك كلارك جيبل الى الطـريق الملكى الذى امتنع عن سلوكه بسرعة وان كان قـد تعين عليه أن يرتاده فى نهاية الفيلم ·

الفصـــل الخامس :

جسم مارلون براندو

كانت التقنية الخفية جزءا لا يتجزأ من نظام النجومية الذى يتوقف الى حد كبير على مدى شهرة النجم · ومن الجلى أن السينما التجـارية الأمريكية حاولت دائما ، شأنها شأن كافة السينمات التجارية الأخرى أن تخفى معداتها الأساسية والتقنيات المتفرعة منها (ويذكرنا ذلـــك بالمروءة الساذجة التى أبداها بعض السينمائيين اليساريين ، معتقـدين أنهم يكشفون أسلحة البرجوازية السرية باستعراض المعدات السينمائية الأساسية فى أفلامهم) · فاللجوء الى نظام الفن الشعبى المتمثل فى الثلاثى : السرد ـ التقديم ـ الصناعة ـ كما تشرح ذلك كلودين آيزكمان أو رواية الحكايات على طريقة جوستاف فلوبير « كما لو لم يكن موجودا بها » لاثبات أن اخفاء التقنية ليس ابتكارا جديدا تنفرد به السينما ، يرمى الى محاولة خلق ظاهرة الواقعية وجعل ما يدور على شاشـــة السينما شبه حقيقى ، و « الاقناع بما يبدو أنه حقيقى » ، حتى تظـل عينا المتفرج متشبثتين بالشاشة ·

غير أن الأيام السعيدة فى ظل نظام الحماية الانعزالية حيث كانت كل الأمور تنساب بيسر وبلا عقبات ، وكانت الاستوديوهات المهيمنة على الصناعة السينمائية تشترى المواهب وتعظمها لتحولهـــا الى نجـــوم وتجعلها تتقمص شخصيات محددة المعالم يعتاد عليها المتفرجون ، هذه الأيام ما كان يمكن أن تدوم الى ما لا نهاية · فالحرب التى قضت على الأوضاع القديمة وخلطت الأوراق وأجبرت العالم على تغيير قواعـــد اللعبة ، زعزعت فى الوقت نفسه تواصل الكون الهوليودى الكلاسيكى الذى ما كانت تشوبه أية شائبة · فقد ظهر منذ السنوات الأولى التى أعقبت الحرب العالمية الثانية اتجاه سرعان ما قطع أشواطا جبـــارة لا رجوع عنها حتى وصل الى لمحات الفيديو (Video-Clip) ، وراح يستند أكثر فأكثر على تفرد كل فيلم وعلى الوحدة الفيلمية المستقلة

ذاتيا والنجومية أكثر من اعتماده على الأنماط المتسلسلة التى تربط الأفلام بعضها ببعض . وبعد ثلاث سنوات من انقضاء الحرب لم يكن هناك فى هوليود استوديو واحد قادر على أن يصنع بنفسه نجومه الخاصة لكى « يبيعها للجمهور » ، باعتبارها أغلى رصيد لديه . وعلاوة على الحرب التى ألحقت الضرر بالحلقات القديمة المترابطة ، كانت هناك أيضا حملات « مطاردة السحرة » التى شنتها لجنة النشاطات غير الأمريكية السيئة الصيت ، تحت قيادة السناتور جوزيف ماكرثى فأفسدت نظم الاستوديوهات وأشاعت الفرقة فى صفوفها ، هذا فضلا عن ظهور التليفزيون الذى زعزع النفوذ الذى كانت تتمتع به هوليود حتى ذلك العهد .

ومن الأعراض التى كشفت بقدر اكبر عن حقيقة الأوضاع صدور قانون عام ١٩٤٨ المناهض للاحتكار ، الذى أجبر الاستوديوهات الكبرى على التخلى عن قاعات العرض السينمائى التى كانت تمتلكها . وبوسعنا أن نتصور بسهولة مدى فداحة الهزيمة التى لحقت بتلك الاستوديوهات . فمنذ عام ١٩١٨ وعلى مدى ثلاثين سنة كانت شركات الانتاج السينمائى تخوض الصراع فيما بينها للسيطرة على دنيا السينما فى العالم بأسره ، وبالأخص للاستحواذ على دور السينما لكى تستأثر وحدها بحرية توزيع انتاجها كما يروق لها والانفراد بالتالى بالحيز الخيالى للمتفرجين . ومن خلال العديد من المغامرات والكوارث المعهودة فى عالم المنافسة ، والتى نقل الينا تفاصيلها العديد من رجال الاقتصاد ومؤرخو السينما ، سادت النشوة فى منتصف عام ١٩٢٩ بين الاستوديوهات الخمسة الكبرى التى شكلت احتكارا فعليا (مترو ـ جولدوين ـ ماير ، بارامونت ، وارنر براذرس ، فوكس ، راديو كوربوريشن أوف أمريكا) . كانت هذه الشركات تمتلك فى جنوب كاليفورنيا مصانع انتاج فريدة من نوعها فى العالم وتتحكم فى نظام التوزيع الذى انتشرت فروعه فى كافة انحاء الكرة الأرضية نظرا لانفرادها بتقديم العروض الأولى فى آلاف من دور السينما التى تملكها وتروج لأساطيرها عن طريقها .

ومن الواضح أن الصراع الشرس الذى خاضه « الخمسة الكبار » خلال ثلاثة عقود لامتلاك قاعات السينما كانت تكمن وراءه المصالح المالية فى المقام الأول اذ أن استوديوهات هوليود الكبرى كانت أولا وقبل أى شيء مؤسسات مالية تعمل فى عهد الرأسمالية الهمجية وفقا لقوانين العرض التى يتعين عليها اجبار الطلب على التكيف مع متطلباتها : فالاستوديو الذى يمتلك أكبر عدد من دور العرض كان

يجتذب أكبر عدد من مستهلكى انتاجه · وبالطبع لا توجد أية علاقة للدوافع الاقتصادية بالبراءة · فالقانون الرأسمالى الذى يحكم سوق الأفلام يقوم هو أيضا على الأسس غير المرئية للتقنية الخفية التى تعرفنا على مدى تاثيرها على المتفرج ·

واذا كان من من الواضح أن سطوة المال هى التى دفعت الشركات الكبرى الى الاستحواذ على قاعات العرض ، فانه من الجلى أيضا أن تحكم منتجى الأفلام فى المجال الذى يشكله المتفرجون يضاعف من نفوذ هذه الشركات · ويترابط كل شيء هنا وفقا لمنطق حصين : فالاستوديو يشترى المواهب المضمونة وكتاب الأعمدة فى المجلات والصحف اليومية ورجال الدعاية ، ويشترى السيناريوهات ودور العرض لبيع انتاجه السينمائى · وامتلاك قاعة العرض ، أى المجال الخارجى الذى « يجلس » فيه المتفرج يؤكد للاستوديو المزيد من السيطرة · لنتدارس تلك العملية بتفاصيلها : يخلق الاستوديو النجمة ويقيدها بعقد ملزم ويرفع أجرها الأسبوعى حسب شعبيتها وسط الجمهور وتعويضا لها عن الأدوار التى يلزمها الاستوديو بأدائها ولكى يبعد المنافسين · والاستوديو الذى يروض النجمة يثريها ويكسبها الشهرة ويستمتع المعجبون بها بالمرور بعد ظهر يوم الأحد أمام مسكنها الفخم أثناء تجوالهم فى شوارع مشاهير بيفرلى هيلز · وينتظر المتفرجون فى القاعة المظلمة التى حرص الاستوديو على زخرفتها ، حتى تضاء الشاشة التى سينضم اليهم من خلالها نجمهم المفضل فى دور متناسق ومسلسل وتكرارى · وحالة ميكى رونى نموذجية فى هذا المجال · لقد صنعته شركة مترو ــ جولدوين ــ ماير وحكمت عليه بأداء دور الطالب العفيف طوال خمس سنوات ، مما أتاح له امكانية القيام بنفس دور هذه الشخصية وتبوأ مركز المثل الأمريكى الأكثر شعبية فى عام ١٩٣٩ ، نتيجة لحاجة رواد دور السينما الدائمة الى مشاهدته من جديد ·

أما صدور قانون مكافحة الاحتكار الذى نزل على رقاب « الخمسة الكبار » مثل المقصلة فى أواخر الأربعينيات ليفصل قاعات العرض عنهم فقد أدى الى تقسيم النظام السينمائى · فهل أدى ذلك الى تجميد الانسياب بين قاعة العرض والشاشة المضيئة ؟ يبدو لى ــ وان كان ذلك هشا ويحتاج الى شرحه ــ أن اللقاء بين قاعة المتفرجين واللقطات الكبيرة هو الذى يصبح مجال للأخذ والرد ويصعب تدبره · وبعبارة اخرى ، فان وجوه الممثلين المفصولة عن أجسامهم ، ورؤوسهم المطبوعة على الملصقات « رؤوسهم الكبيرة فى القاعة الصغيرة » (كما قال اندريه مالرو) قد تجازف بكشف خدعة علاقتهم بالمجال والمجال المقابل ·

ويعود السبب فى ذلك الى أن قاعة العرض التى لم تعد مرتبطة بنفس الطريقة بالشاشة ، ستكون من الآن فصاعدا أقل قابلية لأن تنزلق أسفل وجوه النجوم المحبوبة لتقدم صـورة لأجسـادهم الرائعـة حرصت الاستوديوهات على ابقائها حتى ذلك الوقت خارج الكادر ٠

وبناء على ذلك أصبح مجال الشاشة شيئا فشيئا الموضع الوحيد لرسـو النجـوم ٠ غير أن هؤلاء النجـوم ما كان يمكنهـم الاستمرار فى الاكتفاء بعرض وجوههم فقط فى الروايات والظهور فى لقطات كلاسيكية وجها لوجه ، وتعين عليهم أن يظهروا بكامل كيانهم من قمة الرأس حتى أخمص القدمين فى مجـال الشاشة ، خاصـة وأن الاستوديوهات باتت تحد شيئا فشيئا من نظام المسلسلات ذات النوعيات المقررة الذى كان يغذى فى الوقت نفسه المجال الخارجى عند المتفرج ٠ كما أن التخلى عن ربط اللقطات الكبيرة بشهرتهم خارج الكادر التى تولت الاستوديوهات صنعها لهم فى الماضى ، استدعى لجوء الأخيرة بأسرع ما يمكن الى خلق طراز آخر من المجال الخارجى سواء لهم أو للمتفرجين ، يحتل فى هذه المرة المركز الأول على الشاشة ٠

ألم تمثـل فكـرة لى ستراسبرج العبقرية فى ادراكه فى اللحظـة المناسبة أن وجه النجم لم يعد من الممكن أن يظل منفصلا عن بقيـة جسده ؟ ومن هو النجم الذى حقق ذلك الاندماج على الشاشة على خير وجه ان لم يكن مارلون براندو ؟ لقد مثل ذلك الدمج بين اللقطة الكبيرة والجسم فى مجمـوعه الهـدف الأخير « لمنهج » استـوديو الممثل الذى أسسه لى ستراسبرج فى نيويورك فى عام ١٩٤٨ وتولى اليا كازان تدريسه وعكف على تطبيقه ٠ وقد أكد اليا كازان مرارا أن « برانـدو أعظم ممثل فى العالم » ٠ وفى رأى لى ستراسبرج أن براندو جـدد السينما الأمريكية لأنه دشن شخصية التمثيل التى تقضى بألا يتقمص الممثل الشخصية التى يمثلها بل أن يجعـل هـذه الشخصية تتقمصه ٠ ولنفحص ذلك عن كثب دون أن يغيب عن ذهننا هدفنـا الذى يتمثـل فى اثبات أن السينما الشعبية الأمريكية لا تسعى الا الى دفع قاعة العرض داخل الشاشة المضيئة ٠ لقد استهل مارلون براندو عقد الخمسينات واثبت منذ أفلامه الأولى : **الرجـال** (١٩٥٠) ، **وعربة ترام اسمها اللـذة** (١٩٥١) ، **ويحيا زاباتـا** (١٩٥٢) ، **يوليـوس قيصر** (١٩٥٣) ، **والمتوحش** (١٩٥٤) ، **وعمـال الميناء** (١٩٥٤) ، اثبت أنه فعال بشكل ملحوظ فى عملية خلق طراز جديد من المجال الخارجى للحفاظ على انتقال الفرجة من المجال الى المجال المقابل وذلك بادخال

جسمه فى مجال الشاشة ، بغية دفعه الى مساندة وضم وربط بل وتجسيد نظراته هو فى لقطات كبيرة ٠

ويحلو للنقاد السينمائيين عندما يتعرضون لفيلم **عمـــال الميناء** أن يحللوا مشهد اللقاء بين مارلون براندو وايفا مارى سانت فى الحديقة بعد خروجهما من الكنيسة وهم محقون فى ذلك ، وقد سبق أن أشرت الى هذا المشهد ، وينم أداء براندو هنا عن « منهج » ستراسبرج بشكل خاص ٠ فتحرجه والمشاعر التى يحسها ويحاول اخفاءها تعبر عنها حركة أصابعه غير المبالية بشكل مبالغ فيه ، وهى تعبث بالقفاز الذى تركته الشابة يسقط ٠ ولم يلجأ اليا كازان ومصـــوره بوريس كوفمان الى تقديم لقطة كبيرة ليدى براندو بل حرصا على أن يتم ذلك بحيث تكون تلك الحركة منفصلة عن جسم الممثل ، كما أنهما تجنبا فصل اللقاء بينهما عن موقع الحـديقة ٠ فكأنهما أرادا اثبـات التوافق التالى : أن يدى الممثل بالنسبة لجسده يقابلهما جسده بالنسبة للحيز المحيط به ٠

الى أى حد كان المصور بوريس كوفمان يخص صوره بقـدر من التوجه التسجيلى كأثر للعهـد الذى كان يصـور فيه أفلام أخيه دزيجـا فيرتوف ؟ وهل يتعين أن نذهب الى مدى أبعد فنتساءل هل يحق لنا أن نتبين فى اشراك جسم الممثل فى مجال الشاشة نوعا من تأثير ميرهولد، المخـرج الـكبير فى المسرح السوفييتى وخصـم ستانيسلافسكى ، الذى شدد على الأداء الجسدى للممثل ؟ وعلى أية حـال فان ما يهمنا هـو استخلاص مغزى هـذا الأسلوب الجـديد فى التمثيل السينمائى وتقييم تأثيره على المتفرج ٠

ولنتوسع فى التحليل ٠ فقد أجبر براندو الكاميرا على التقهقـــر عندما جعل يديه تؤديان حركة يشوبها الالتباس (فهى حـــركة لا تنـم بوضوح عن الحياء والاضطراب تظهر كما هى فى اللقطة الكبيرة) وذلك حتى يمكن ادراك مغزى الايماءة بربطها بمجموع جسد الممثل ٠ والواقع أن براندو يحتـاج الى حيز يتحـرك فيـه جسـده وتتداول فيه يداه أشياء ملموسة ٠ وعلى نفس المنوال يلعب سلفستر ستالونى ، وهو مقلـــد لبراندو ، بكرة صغيرة من المطاط فى فيلم روكى (وستتاح لنا فرصـة دراسة سلوك ستالونى بالتفصيل فى الفصل التاسع) فبراندو فى حاجة الى حيز لكى يمثل بنظراته ، على طريقته هـو ، ويجذب معه المتفـــرج بأسلوبه الجديد ٠ ونحن هنا فى المركز العصبى لمنهج ستراسبرج ٠ ولننظر فى ذلك عن كثب بالرجوع الى افلام مارلون براندو ٠ ففى بداية

فيلم السوبرمان (اخراج ريتشارد دونر ، ١٩٧٨) يظهر براندو لفترة وجيزة ولكنها كافية للكشف عن تقنية استوديو الممثل · فهو يؤدى دور عضو بالمجلس الأعلى لكوكب كريبتون الذى يعيش اللحظات الأخيرة قبل وقوع الكارثة ، ويتعين عليه أن يجيب على أسئلة أقرانـــه الذين يعارضون اقتراحه الداعى الى الجلاء عن الكوكب قبل وقوع الانفجار الأخير لعلمه أنه محتوم ووشيك الحدوث · وهناك لقطة نصف جامعة تتيح لنا رؤية جسم براندو بالكامل · ومما يلفت النظر الاقتصاد فى ايماءات الممثل والمفارقة بين الحركة والسكون : فبراندو يرفع ساعديه ببطء على امتداد جسده الذى لا يتحرك ويضع يديه على ظهر الشعـار الأمبراطورى للكوكب المطبوع على ثوبه الفضفاض عند الصدر · وهو يضم الشعار بقبضته اللتين تتوقفان عن الحـركة ، ويرتفع فجأة جفنـاه كما لو كانا ينوبان عن حركة اليدين المتصلبة ، وأخيرا تظهر نظرته التى تتثبت على أعضاء المجلس · ومن الواضح أن هذا النوع من الأداء الذى يستخدم فيه الممثل جسده ، اذا جاز القول كطاولة مونتاج ، يستدعى أن يظل هذا الجسد بأكمله فى المجال ، أى طوال الوقت الذى تستغرقه عملية التكوين · فالنظرة التى يلقيها براندو على خصومه لم يعد من الممكن أن تكون صادرة فى الواقع عن وجه منفصل لأنها (أى النظرة) تكتسب معناها وحيويتها وتألقها الا فى ارتبـاطها فى الوقت نفسه بحالة السكون الكاملة للجسم ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى مع حركة الساعدين ، ثم اليدين اللتين ستكفان عما قليل عن الحركة (وتتحرر النظـرة من الجفن الذى يرتفع لينـوب عن ثبـات اليـدين فى مكانهما) ·

ونحن بعيدون هنا عن اللقطة الكبيرة لرأس كلارك جيبل وهـو ينظر الى جانيت ماكدونالد · ولنتذكر أننا نحن الذين كنا نعير أجسامنا فى ذلك الزمان لتلك الوجوه وعيوننا لتلك النظرات لكى نتوصل بأسرع ما يمكن الى نجومنا المحبوبة · بيد أن براندو لم يعد يعتمد على القاعة، أى على المجال الخارجى للقاعة المظلمة ، لدعم نظرته وتوجيهها · فهو الذى يصوغ نظرته فى مجال الشاشة نفسه بهز منكبه واختبار جسـده · فنظرته يجب أن تنبثق من جسده كما هو معروض على الشاشة · ولكن يجب ألا نتعجل الأمور · فقبل أن نتـوغل فى معـانى ذلك الأداء الجسدى للممثل بالنسبة للشاشة والقاعة ، علينا أن نعود الى تحليل المشهد ونستخلص منه بعض المعلومات ·

ولعل مارلون براندو اتقن على خير وجه اداءه فى فيلم يوليوس قيصر (اخراج جوزيف مانكييفتش ، ١٩٥٣) الذى عالج سينمائيا مسرحية لشكسبير · وهو ويقوم بدور مارك انطونيو الذى يفاجىء قتلة يوليوس

قيصر فور اغتياله والسيوف فى أيديهم وهو فى وضع محفوف بالمخاطر : فقد تم القتل باعتباره أحد الطقوس الجماعية للتضحية بينما لم يشارك هو فيه · وهو يظهر أمامنا وحده فى لقطة متوسطة وجسده منحن قليلا ورأسه مائل نحو جثة يوليوس قيصر الموجودة خارج الكادر · وتنساب الكاميرا ببطء على جسم براندو فى حركة بانورامية رأسية تتجه من أعلى الى أسفل لكى نتمكن من رؤية ما يراه هو : جثمان قيصر الممدد أسفل الجانب الأيمن من الكادر ، وذلك دون أن يبعد براندو عن أنظارنا ، اذ يظل طرف ردائه ظاهرا عند الحافة اليسرى للكادر · ثم ينسحب جسم براندو لتحل محله على الشاشة لقطة لرأس الممثل حتى منكبيه متمشية تماما مع انحناءة جسمه فى اللقطة السابقة · ويبدو وجه براندو فى انحناءته نحو جثة قيصر التى نحيت خارج الكادر وكأنه أحد « تفاصيل » لوحة فنية مستنسخة فى ألبوم · ونظرته لا تنم اطلاقا عن التأثر ، بينما عيناه مطرقتان ، لا يراهما المتفرج · ومن هذا الوجه المتحجر المحافظ على جموده طوال المشهد ترتفع فجأة نظرته المخيفة نحو القتلة الموجودين خارج مجال الشاشة ، ثم تتخلى الرأس ببطء عن وضعها المطرق لكى تتبع مسار النظرة لتعضدها وتعززها · وقد عمدت . وأنا أكتب هذه السطور ، الى شرح هذه الحركة المزدوجة التى أقدم عليها براندو لكى أوضح بدقة ذلك الحضور القوى الذى صورته اللقطة ·

ما هو الهدف من تلك الاستراتيجية التى تنتقل من الجسم بأكمله الى الرأس التى سبق أن أطلعتنا على الجسم عن طريق تلك الحركة البانورامية ، وراحت الآن تقوده فى مسيرتها ؟ انه بلا شك فرض وجود الممثل على رواد القاعة عن طريق الغزو المنظم والانفراد باحتلال مجال الشاشة · وسندرك على نحو أفضل مغزى تلك الاستراتيجية وتأثيرها برؤية المشهد التالى الذى يتضمن مواجهة مارك أنطونيو لقتلة القيصر الذين درسنا لهم قبل قليل لقطتين · انه خطاب انطونيو أمام شعب روما ، بعد أن تعين عليه ألا يتصدى لمجموعة صغيرة من القتلة ، أيا كان نفوذهم وكانت خطورتهم ، بل مواجهة عامة أهل روما الذين استثارهم موت القيصر وراحوا ينادون بالثأر ·

هناك بعض المعلومات المختصرة والمفيدة لكى نتمكن من متابعة التحليل بلا معوقات · لقد نجح أنطونيو بالتواطؤ والدهاء (مجازفا بذلك بحياته) فى الحد من ريبة أقرانه الذين تتألف منهم تلك المجموعة الصغيرة من قتلة يوليوس قيصر ، ومن بينهم بالاخص بروتوس وكاسيوس اللذين يتمتعان بسلطان يفوق نفوذه هو فى الامبراطورية ووسط الشعب· لذا فقد أسندوا اليه شرف القاء خطاب تأبين يوليوس قيصر ، علما بأن

ذلك قد يكون فخا نصبوه له • ومع أن ارتياب المتآمرين قد خف الى حد ما الا أنه لم يتبدد تماما • ولذا يحدد بروتوس نقطتين لأنطونيو تحسبا لأى خطر يمكن ان يتعرض له المتآمرون : أن بروتوس هو الذى سيقدمه للشعب ليوضح مسبقا أن الخطيب مفوض فى ذلك من جانب أقرانه ، وأن المجموعة ستظل فى الكواليس أثناء خطاب التأبين لكى لا يراها الشعب بينما تسمع هى ما سيتفوه به •

والمشهد مهم للغاية وممتد اذ يستغرق اثنتين وعشرين دقيقة ويتضمن أربعا وثمانين لقطة • وبنيته باسرها تشكل فى الواقع ضربا من المبارزة والمواجهة بين قوتين متعارضتين : القوة المنفردة للخطيب مارك انطونيو والقوة الجماعية للعامة فى روما • وأود أن أشير هنا ، على أن أرجع الى ذلك فيما بعد ، الى أن المشهد لا يشمل على أية لقطة للمتآمرين الذين نعلم مع ذلك أنهم متربصون ومستمعون خارج المجال • كما أشير أيضا ، لكى أطمئن القارىء المتعجل ، أنه لا مجال لأن أقدم تحليلا مفصلا لذلك المشهد ، كما أقدمت على ذلك فى فيلم سان فرانسسكو • فأنا لا أسعى هنا الا الى استخلاص بعض الثوابت التى يمكن أن تساعدنا على ادراك مدى فاعلية استراتيجية ممثل مثل مارلون براندو بالنسبة للمتفرج • واللقطات الأربع والثمانون التى يتكون منها المشهد موزعة على النحو التالى :

انطونيو وحده	انطونيو مع الجمهور	الجمهور وحده
٣٠ لقطة	٢٢ لقطة	٣٢ لقطة

ويتضح من هذا الجدول أن أنطونيو متواجد فى مجال الشاشة اثنتين وخمسين مرة (٣٠ مرة وحده و ٢٢ مرة مع الجمهور) • ولننطلق من يسار الجدول باتجاه الوسط ، ثم من يسار هذا الجدول باتجاه الوسط مع الاشارة مقدما الى أن وقوع كل اللقطات التى تضم انطونيو مع الجمهور وسط الجدول ليس محض مصادفة • فهذه اللقطات هى تلك التى سيحاول انطونيو كسبها لصفه ، وهى الحيز الذى يتطلع الى شغله باستدراج عامة روما ومن بعدهم المتفرجون من رواد قاعة العرض • وهذه اللقطات هى نفسها التى يحاول الجمهور اجتياحها بحركته الجماعية الغريزية • وجميع لقطات هذا المشهد التى لا يشارك فيها انطونيو بحضوره والمقتصرة على الجمهور وحده يقررها انطونيو بنفسه • انها لقطات رد الفعل لكلماته وايماءاته • والعديد من تلك اللقطات يعكس ردود الفعل الشفوية لخطاب انطونيو (خاصة فى اللقطات الأخيرة من المشهد) وبعضها يتعلق بتفكير الجمهور فيما يرد

على لسان انطونيو ، غير أن أغلب اللقطات تخص الجمهور وهو يستمع الى الرثاء الذى يشرف عليه من خارج الشاشة · ومن الواضح أن كافة تلك اللقطات الخاصة بالجمهور وحده والتى تستبعد أنطونيو من مجال الشاشة ، لا ترمى فى الواقع الا الى تجسيده هو (وذلك جزء من تراث السينما الكلاسيكية الذى لا يزال مقبولا) وتأكيد صوته القادم من خارج الشاشة ، وبث المزيد من الحياة فيه ، حتى يحتل المجال بقوة عندما يعود اليه ·

وهناك جوانب أربعة فى اللقطات الخاصة بالجمهور لها أهميتها بالنسبة لمقصدى : انها أولا لقطات قصيرة أشبه بالومضات (أربع ثوان فى المتوسط) ولقطات جامعة أو نصف جامعة مقربة لبعض أفراد الجمهور وجميعها لقطات كلاسيكية كرد فعل للنشاط المركزى للنجم ، وثانيا ، هذه اللقطات الخاصة بالجمهور مصورة فى الثلثين الأولين من المشهد من أعلى الى أسفل (وهذا ما سنشرح سببه بعد قليل) من منظور انطونيو الذى يتكلم من أعلى درجات سلم الكابيتول ، وثالثا ، هناك عدد من الأفراد ، لا يتغيرون ويبدو من تصرفاتهم أنهم من القادة وهم يظهرون عادة فى أسفل الكادر حيث يحتلون موقعا متميزا فى اللقطات نصف الجامعة وخاصة فى اللقطات المقربة عندما تعبر عن ردود الفعل الشعبية ، ورابعا ، وهذا هو الأهم ، تتجه كل لقطات الجمهور تدريجيا ، كما لو كانت تحت تأثير مغنطيسى نحو الحيز الأوسط بين ساحة عامة الشعب ومنصة الخطيب حيث أرقد انطونيو بدهاء جثمان يوليوس قيصر ونجح بعد ذلك فى اجتذاب الشعب ، ثم نزل لينضم اليه فى الثلث الأخير من المشهد ، ولكن الانتقال الى اللقطات التى لن يكون الجمهور فيها وحده بل بصحبة انطونيو يتطلب منا أن نضع أنفسنا على يمين الجدول لدراسة اللقطات التى يوجد فيها انطونيو وحده فى مجال الشاشة ·

واذا كان عدد اللقطات التى يظهر فيها على انفراد ولقطات الجمهور وحده متساوية تقريبا عدديا (٣٠ لقطة مقابل ٣٢) الا أن ذلك لا ينطبق على مددها · فالوقت الذى يقضيه لشغل المجال والقاء خطابه يستغرق وقتا يعادل ما بين ستة وعشرة أمثال ما تستغرقه ردود فعل الجماهير · والواقع أن أنطونيو هو النجم وهو الذى يتكلم ولذا يتعين أن يشاهد وهو يلقى خطابه · وقد يحتج المرء بأنه من المستحسن أيضا أن يترك له قدر أقل من المجال للاستماع مدة أطول له ، وبالاخص مدة أطول لوقع كلماته على قسمات وجوه مستمعيه ، خاصة وأن الرهان يتمثل فى تحويل شكوك الشعب وعدائه الى ثقة كلها اعجاب مما يتطلب

أن نكون شهودا لذلك التحول الشعبى الصعب الذى استغرق مـــدة طويلة · غير أن انطونيو يجب أن يكون ، حسب منهج ستراسبرج ، هو صانع كل ذلك التأثير على مستمعيه ، ولذا فان التعرف على رد الفعل الشعبى يجب أن ينعكس على وجهه وجسده وأن نطلع عليه عن هذا الطريق · وهكذا يتصدر انطونيو الموقف · ويبرع براندو فى بسـط سحره الذى يفتن به كلا من المتفرجين وعامة شعب أمام الكابتول · وقد مهد له مانكييفيتش الطـريق بكل سخاء لكى يحقق ذلك بجسمه الثـابت وذراعية اللتين ترتفعان نحـو الجمهور بغية أن يكـون شـاهدا عـلى ولائه ، ورأسه التى تنحنى نحـو الأرض لتعبر عن احترامه وتبجيـــله ليوليوس قيصر ·· ويترك له المخرج المجال لكى يتجول أمام الحضور الذى يراه أحيانا فى وضع جانبى أو من الخلف ، ثم يميل بجســـده ليجثو بلا حراك ، ويلوح بوصية قيصر ، ويركع بجانب جثمانه المسجى ليرفع فجأة الكفن الذى كان يحول دون أن يراه الشعب · وهناك وسط اللقطات الجامعة لجسم براندو وكذلك وسط الخطاب ، لقطات أخرى له أغلبها لمستوى المنكبين ، يتبلور حولها الأداء الجدلى للجسم الثابت والايماءات الدينامية : فوجه الممثل جامد بشكل ملحوظ ولونه أبيض وتناسقه كامل وسطحه أملس ، وفجأة يرتفع الجفن لتنطلق منه نظرة نارية مثبتة على الجمهور · وطوال الثلثين الأولين من هذا المشهد تم تصوير كافة اللقطـات الخاصة ببراندو سواء المقربة أو الصورة عن بعد ، من أسفل الى أعلى ، من منظور الجمهور الذى يتطلع اليــه · وعليه فان اللقطات الخاصة بالجمهور وحده ، والتى تعرضنا لهـا منـذ قليـل ، تشكل تماما المجال المقابل للقطات براندو وحـده · وفيما يتعلق باللقطات المقربة لبراندو هناك سمة يتعين أن نوضحها · فكل منها يشكـل استكمالا كاملا للقطة المتوسطة أو الجامعة التى سبقتها ، مما يمكن براندو من أن يعكس ويلخص فى وجهه فى آن واحد ، ما دأب جسده على بنائه من قبل · ويتعين أن نحلل باسهاب أكبر اللقطات الخاصـة ببراندو فى هذا المشهد والتى تصوره لنا وهو يراقب همهمة الجمهـــور الذى بدأ يميل الى تأييده ، فهى لقطة مقحمة تقربنا الى أقصى حد مما شاهدنا توا فى لقطة نصف جامعة ، مع احترام محور التصوير ·

وبوسعنا أن نعاين الآن اللقطات التى تجمع بين الجمهور وبراندو، والحق ، كما سبق أن قلنا ورأينا ، فانها بمثابة المرسى الذى تلجأ اليه كل اللقطـات الأخرى فى المشهد ، سـواء اللقطـات الخاصة بالجمهـور وحده أو تلك الخاصة ببراندو على انفراد · ولنستخلص النقاط السائدة فى تلك اللقطات الدامجة · فهذه اللقطات فى الثلثين الأولين من المشهد، سواء أكانت من منظور الجمهور أم منظور براندو ، أو من منظـور محايد

ووسيط بينهما ، لقطات جامعة أو لقطات كبيرة جامعة تستدعي وتسترجع المواجهة بين الخطيب المتحدث والجمهور المستمع ، وبين الساحة والمنصة ، والأسفل والأعلى . وهذه التقنية التقليدية الجيدة التى تتيح امكانية ترويج الدراما وتمنح الممثلين الفرصة للحمحمة وتهيىء بعض اللحظات لكى ينظر بعضهم لبعض بغضب . غير أنه توجد فضلا عن ذلك بعض اللقطات من أعلى الى أسفل ، أي مصورة من وجهة نظر براندو الذى نراه من الظهر ، حيث لا نرى الا رأسه فقط على الشاشة بينما الحيز كله ملك للجمهور ، وأخرى ملتقطة من أسفل الى أعلى ، أى من منظور الجمهور ، الذى يحتل الشاشة بينما براندو مبعد فى أعلاها ، وهذان النوعان من اللقطات يوضحان أن مهمة البطل ليست سهلة ، وان كانت أغلبية تلك اللقطات الاثنتين والعشرين تترك حيزا فارغا وسط المجال ، بين براندو والجمهور . وهذا الحيز الأوسط الذى يريد براندو أن يحتله ، كما سبق أن قلنا ، هو الخاص بيوليوس قيصر حيث يرقد جثمانه . وهذا الحيز يشكل كامل رهان خطاب براندو . ومن المهم أن نختتم تحليلنا بكلمة عن التأبين ولكى نفهم فى نهاية المطاف الترابط بين الأنواع الثلاثة من اللقطات ، الخاصة ببراندو على انفراد ، والجمهور وحده ، والطرفين معا .

فى الثلثين الأولين من الخطاب يحاول انطونيو اقناع جمهور روما بأن يوليوس قيصر لم يكن طموحا . والمحاولة محفوفة بالمخاطر ، فقد أوضح بروتوس للشعب قبل أن يترك الكلمة له ، أنه اضطر هو ومجموعة المخلصين الصغيرة الى قتل قيصر لأن طموحه الفائق الحد أصبح ضارا بالامبراطورية . وكان بروتوس محبوبا من أهل روما . وقبل أن يتكلم براندو كانت تتردد فى الأسماع جمل من النوع التالى : « الويل لأنطونيو اذا تجاسر وتكلم ضد بروتوس ! » وسط الجلبة وهمهمات الجمهور . ولذا حرص المؤبن فى البداية وفى أطول مدة من الخطاب على جعل المناقشة تتجاوز الاغتيال وتتعدى جثمان قيصر ، وراح يعيد الى الأذهان الأعمال الباهرة التى أنجزها الفقيد من أجل روما . ولجأ فى ختام كل عودة الى وقائع تاريخية الى طرح نفس السؤال : « هل كان ذلك طموحا ؟ » مصحوبا برد بالايجاب ، وهو يتكرر باستمرار حتى بات شيئا فشيئا تهكميا ، أولا بأول مع التحول الذى يطرأ على موقف الجمهور : « ومع ذلك فلا يمكن أن يؤخذ شىء على بروتوس ! » وبقدر ما يقترب التذكير بماضى قيصر البطولى (وهو صلب التأبين) من الأحداث الراهنة ، وبالتالى من الاغتيال ، سيميل براندو الى الانحناء بجسمه وغض الطرف وتوجيه نظرة نحو جثمان

قيصر المسجى عند قدميه ، وستتجه حركة الشعب ، من جانبه وبدافع المحاكاة ، نحو نفس الحيز ٠

وعندما يضم براندو حركة جسمه الى حركة رأسه ونظرتــــه فى الثلث الأخير من خطاب التأبين لينزل نحو جثمان قيصر ويدفع الجمهور الى نفس الاتجاه ، يكون التعارض الذى تجلى عن طريق التصوير من أعلى الى أسفل ، والعكس بالعكس قد اختفى بين الخطيب ومستمعيه ٠ وسيلتقى الطرفان فى لقطات للمجال والمجال المقابل وكذلك فى اللقطات التى يظهران فيها معا ، على نفس المستوى والحيز ، فى لقطــات مقربة وقد تحلقا حول الفقيد حيث تعمل فى نفوس كل منهما نفس المشاعر ونفس الرغبة فى الانتقام من القتلة ٠ وبينما ينزل براندو نحو جثمان قيصر قبل أن يلتحم مع الجمهور فى نفس الحيز ومباشرة قبل أن يزول التعارض بين اللقطات المصورة من أعلى الى أسفل واللقطات المصورة من أسفل الى أعلى ، تتردد عبارات تنطلق من كافة الأرجاء : « هــؤلاء القوم الذين لا عيب فيهــم ، خــونة ! » فالشعب يســتدعى ويؤيد نزول براندو الى حيز قيصر الذى أصبح ضحية لخيــانة عظمى ٠ بل ان استراتيجية المجال والمجال المقابل التى شكلها براندو وصاغها منــذ بداية خطاب التأبين ، ترتد لدى الجمهور الذى يتبنــاها لــكى يعكس معناها وفقا لتلميحات الخطيب من خلال الجملة الرئيسية المتكررة على طول التأبين : « ومع ذلك لا يمكن أن يؤخذ شىء على بروتوس ! » ٠ وبعبارة أوضح فان الجمهور كان يتفاعل ، فى كل المشــاهد التى ظهــر فيها ، مع كلمات براندو وسلوكه حتى بات يعتب على بروتوس ورفاقه العمل الذى كان يعتبره فى البداية أمرا لا يؤاخذون عليه ٠

ولقد عمدت الى توضيح الترابط بين المستويات الثلاثة فى هذا المشهد الرئيسى لكى أبين أن براندو يحتــل الحيز بأكمله وهو يؤدى دور انطونيو ٠ فمن الجلى انه لا توجد لقطة واحدة من بين كافة لقطات هذا المشهد غاب عنها براندو ٠ فاللقطات التى ظهر فيها الجمهور فى المجال المقابل لم تكن الا صدى لمجال براندو الفــريد والمتميز ، حتى انه يمكن استبعادها عن رؤيتنا ، والاكتفاء بشريط الصوت الخاص بهــا القادم من خارج المجال الذى يحتله براندو ، خاصة وأن الأخيــر يحــدد ويوجه مختلف ردود فعل الجمهور باستقبالها ومدها عن طريق خطابه ولحظات صمته ونظراته وايماءاته ٠

من الواضح أن تواجد براندو طاغ بالرغم من الاختلافات الضخمة التناقضات الصارمة ، ومنها على الأقل جمود وجهه والاخــراج الدرامى المفروض عليه ٠ وهذا الطغيان شبيه بأداء جونى كارسون الذى يتضمن ردود فعل بصرية وسمعية للمتفرجين ٠ كما يذكرنا أداء براندو بتمثيل

مايكل كين الذى وصفنا بعض سماته ، ونجد أيضا ذلك التشابه لدى روبرت دى نيرو وسلفستر ستالونى اللذين سنتعرض لهما بعد قليل • ويحاول براندو أن يحتل كل المجال بكامل كيانه ولأطول مدة ممكنة ، حتى انه يجبر المصور على استنفاد أفلامه الخام من أجله ، ويحل بنفسه محل المونتير من خلال تمهله كما لو كنا بصدد التصوير البطىء من جسمه حتى وجهه ومن وجهه حتى عينيه • وتحرص استراتيجية براندو على استثمار لقطة رد الفعل وجعلها ضربا من الحشو : على صورته هو وشبيه له • وبعبارة أخرى فان الفكرة المتسلطة على براندو هى التهام المجال الخارجى عن طريق انفراده هو باحتلال المجال الذى يجب أن يتلاقى عنده كل شىء كما سبق أن رأينا •

ولذا فقد أطلق العنان لراندو لكى يشغل مجال الشاشة بشكل متواصل حتى اننا لم نشهد ردود فعل قتلة قيصر طوال الاثنتين والعشرين دقيقة التى استغرقها ذلك المشهد • ومع ذلك فقد علمنا نحن المتفرجين وانطونيو وكذلك جمهور روما ، بالتخمين ، أن بروتوس ورفاقه قابعون خلف ستار أو فى مكان مهيأ يسمح لهم بارهاف السمع وتتبع كلمات التأبين ، وربما أيضا بالقاء نظرة على المناورة التى لجأ اليها انطونيو • وقد نتساءل بالطبع : لماذا حرم مانكييفيتش نفسه من لقطات رد الفعل الموجودة تحت تصرفه وتنتظره خارج المجال مباشرة ، مما يتيح اضفاء المزيد من القوة على المشهد ، بل وعلى أداء براندو أيضا ؟ وبوسعنا أن نتصور بسهولة لقطات رد فعل بروتوس ورفاقه مع توفر امكانية توزيعها على مدى خطاب التأبين وفقا للخط الانفعالى التالى : الثقة ، التوجس ، الغضب ، الخوف ، الهزيمة ، أى ما يتناقض بالتالى ، وعلى طول الخط مع لقطات رد فعل الجمهور • ومن جهة أخرى ، بوسعنا أن ندرك مبرر عدم تصوير تلك اللقطات الخاصة بالمجال الخارجى وحده ، أو على الأقل سبب استبعادها من جانب المونتير • فهذه اللقطات المستقلة ذاتيا رغم قربها من المجال المركزى الذى يحتله البطل أو الجمهور أو كلاهما معا ، خاصة من خلف ظهر براندو ، أى بدون علمه وبلا ردود فعل من جانبه ، ما كان يستطيع أن يعتمد عليها لرسم خطواته • وربما كان بوسع هذه اللقطات أن تعظم أداءه ، ولكن بطريقة مصطنعة ، فهى مفروضة عليه من الخارج دون أن يتمكن من المشاركة فيها أو التحكم فيها ، خاصة وانها تستبعد تواجده الشخصى ونظراته ، أما لقطات الجمهور فهى لا تخرج عن مجال براندو ، كما اتضح لنا ، فضلا عن انها ليست مجاورة لحيزه بل هى جزء لا يتجزأ من مجاله الحيوى ، خاصة وأن الجمهور نفسه مرتبط بكل ما يجيش فى دخيلته بحيز براندو •

وباختصار فان النجم لا يعتمد الا على قواه وتواجده على الشاشة لضمان تأثيره على جمهور المشاهدين فى قاعة العرض الذين يتابعون انفعالاته ويستمعون اليه فى نفس الوقت مع جمهور روما ، الوحيد الذى يرى ويستمع من داخل الشاشة . ولم نحظ نحن المشاهدين بأية لقطات موازية أو متميزة لبروتوس ورفاقه ، كان من الممكن أن نعتمد عليها لكى نندمج من خلالها مع النجم ونضفى عليه المزيد من القوة . فهذه اللقطات كانت ستقتصر على مدارنا نحن وكان بوسعنا أن نستمتع فى هذه الحالة بمجرياتها دون أن يعلم براندو أو جمهور روما أى شىء عنهـا .

ويعبر تماما هذا المشهد فى فيلم يوليوس قيصر عما يبدو لى أنه الاستراتيجية الأساسية لمنهج ستراسبرج وايليا كازان ، الا وهو دفع الممثل الى التحكم فى المجال بتوفير الامكانات اللازمة له لكى يحتله أطول مدة ممكنة . وهكذا تداركت السينما ، فى رأيى ، تراجع شهرة النجوم خارج الأفلام . وبوسعنا أن نقول من الآن فصاعدا ان النجم غدا مرغما على أن يظهر كما هو ، بالنسبة لنفسه وللقاعة المطلوب كسبها . فلم يعد بمستطاعه أن يترك شخصيته فى الرواية للمنتج ـ المخرج والمونتير كما كان الحال فى عصر هوليود الذهبى ، ويستسلم بذلك لصيته كنجم .

وقد تبدت من جانب الممثل ظاهرة مهمة وثورية الى حد كبير تهدف الى ضمان تعلق أنظار القاعة بالشاشة بمزيد من القوة بالمقارنة مع الماضى . فعندما يتكلم ستراسبرج عن هذا الأداء الجديد للممثل باعتباره تقمص الشخصية له ، فهو يريد أن يقول ، كما عبر هو نفسه عن ذلك ، ان الممثل لم يعد يؤدى دوراً خارجا عن شخصه ، له سمات خاصة فى السيناريو أو القصة أو المسرحية ، كما أنه لم يعد يسعى الى تقديم شخصية ما ، كما يقال حسب المصطلح المهنى الكلاسيكى ، بل انه يصبح هو نفسه تلك الشخصية ، فيتصرف بشكل طبيعى حسب ذلك الوضع الخاص ، تماما كما يتصرف كل الناس فى القاعة . ونحن لم نعد بصدد الممثل ـ النجم الذى يتولى مهمة أداء الدور بالتواطؤ مع الجمهور للسير قدما بحبكة القصة ، بل بصدد ممثل التهم الشخصية ولا يحاول أن يتمثلها لكى يمثلها بشكل جيد ، بل يقلب العملية ويدفع تلك الشخصية الى التقيد به .

وكان لى ستراسبرج يقول : « بدأ عهد جديد للتمثيل السينمائى حيث تكون الشخصية فى خدمة الممثل ولا تقوم بشىء سوى ما يستطيع

الممثل أن يفعل » . وقد امتدح ستراسبرج بحماس الممثل الأمريكى فى محاضرة ألقاها فى ندوة حول الممثل فى معهد شيروود أوك التجريبى بلوس انجلوس فى مارس ١٩٧٧ ، وعرض علينا فقرات من أفلام تغطى نصف قرن من حياة السينما ، من العقد الثانى حتى العقد السابع ، بعد أن أوصلها ببعضها لتتعاقب أمامنا لكى ندرك مدى اندماج الممثل أكثر فأكثر فى جسده وتلاحمه على نحو أفضل فأفضل مع مجال الشاشة حتى غدا يشعر بمزيد من الثقة والقدرة على التصرف بشكل طبيعى وأكثر واقعية ، أى باختصار أكثر « أمريكية » . وقد أولى ستراسبرج اهتماما خاصا بعدد من الممثلين السينمائيين من بين أولئك الذين اختارهم ليعرضهم علينا ، لأنهم مهدوا ، فى رأيه ، للأداء الأمريكى الذى كرسه استوديو الممثل . ومن بين هؤلاء : بول مونى « أول ممثل أمريكى داوم بنجاح على استخدام جسمه للتمثيل فى المجال » (اقتباس من فيلم **الأرض الطيبة**) ، وشارلى شابلن الذى كان « يقلد كل ما يقوم بتمثيله ويندمج فى الوضع ويتركه ينمو داخله لكى يتحمل مسئوليته » (اقتباس من فيلم **الاندفاع نحو الذهب** ، وبت ديفز الأولى التى تحلت بالشجاعة فقطعت صلتها بأسطورة النجمة (خارج المجال) والصيغ الهوليودية ، فى نفس الوقت الذى كانت تقتل فيه الشخصية لكى تعيش حياتها هى » (اقتباس من فيلم **الثعالب الصغيرة**) . وبعد أن قدم لى ستراسبرج بعض الشروح حول تمثيل سبنسر تراسى وكاترين هبورن اللذين « كانا على سجيتهما تماما وطبيعيين » ، ركز شرحه لمدة كافية على مارلون براندو الذى بدا له أنه نجح بشكل فعال على نحو خاص « فى الحفاظ على الأداء بحضوره » . وقد اختتم فى نهاية الأمر العرض الذى قدمه موضحا أن روبرت دى نيرو الذى قضى عامين ونصف لاستيعاب « المنهج » (اقتباس من فيلم **الأب الروحى**) ، وسلفستر ستالونى الذى تمرن طويلا أمام المرآة لمحاكاة سلوك براندو (اقتباسات من أفلام **وركى**) ، وكان من الناحية الاستراتيجية ممثلين ينتهجان مسار استوديو الممثل . ولو كان ستراسبرج لا يزال حيا لواصل تمارينه لاثبات أن الممثلين الحديثين الشعبيين للغاية ، كتوم كروم مثلا الذى « يستنفد قواه فى الأداء كما لو كان بصدد المرة الأخيرة التى يحتل فيها مجال الفيلم » ، يجسدون ويواصلون دروس مدرسته .

الفصل السادس :

مضـمون أداء الممثـل

قال ستراسبرج فى محاضرته بمعهد شيروود أوك : « لقـد اكتسبت السينما عندنا بكل تأكيد ، شيئين عن طريق الأداء المتكامل للممثل : فقد أصبحت أمريكية حقا ، كما أن قدرتها على ابهار المتفرجين فى العالم بأسره غدت طاغية وأكيدة » ٠

ومن خلال الاستماع الى تعليقات ستراسبرج البارعة والمسئولة، مع اعادة تتبع المشاهد العديدة للأفلام الممتدة عبر عدة عقود حيث كانت تتحدد معالم الأداء الأمريكى للممثل — الا وهو تقمص الشخصية ذاتها للممثل ، الذى راح يتحرر شيئا فشيئا من تمثيل الأنماط — والأخذ فى الاعتبار أيضا الأسئلة العديدة التى طرحت فى النصف الثانى من الندوة من جانب الحضور واغلبهم من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية ، بـدأت أدرك مدى سلامة النقطتين اللتين ذكرهما المحاضر : أداء الممثل الذى بدأ يتأمرك ، وتزايد نفوذ السينما الأمريكية على المتفرجين ٠

فالممثل الذى يقطع صلاته مع النجم الموجود خارج المجال والذى يستوعب الشخصية التى يمثلها لكى يجعلها فى متناول يده ، ويهيىء له التقنيون المجال لكى يتمكن من عمله ويتحـرك فيـه بحـرية ، مضطر بكل وضوح الى التحلى بالأصالة ٠ ومن المؤكد أن ستراسبورج الذى عمل دائما من اجل ازالة الفروق بين أداء الممثل على خشبة المسرح أو أمـام الكاميرا قد أدرك أن الحل يتمثل فى تجسيد ذلك الكائن الطيفى الذى خلقته السينما ، فهو القائل بانه « لا فرق بين خشبة المسرح والسينما » ٠ ولعله فكر هو أيضا فى الظاهرة الغريبة التى تلاحـق وودى ألن : فالممثل المسرحى يكون حاضرا على خشبة المسرح بينما المتفرج حاضر فى القاعة ، أما فى السينما فيكون الممثل حاضرا (أثناء التصوير) بينما المتفرج غائب ، كما أن الممثل يكون غائبا (اثناء العرض) بينما المتفرج حاضر فى القاعة ٠ ولعل العمل السينمائى الذى يتمحور أساسا

حول لقطة رد الفعل لا يسعى فى نهاية المطاف الا الى هدف أوحد . ألا وهو جعل المتفرج حاضرا وتجسيده بادخاله فى اطار الشاشة ٠ وعلى أية حال ، ورغم أن تعميق البحث من ناحية المسرح لفهم ما يتم على الشاشة قد يكون مثيرا للاهتمام ، الا أنه من الواضح تماما للعيان أن « منهج » ستراسبرج يرمى الى ضمان وجود الممثل على الشاشة ودعم هذا الوجود ومضاعفته ٠ وهذا الحضور الراسخ والمواكب لأحداث الفيلم يبدو حقيقة واقعة ومتفردة (ويجب أن يعطى هذا الحضور الانطباع بأنه لم يحدث أبدا من قبل) حتى ان المتفرج الجالس فى القاعة يقطع هو أيضا روابطه مع الممثل الغائب الذى كان ينيب فى الماضى صورته ليديم تواجده ، وكذلك مع الشخصية التى لم يعد هناك مبرر لوجودها ما دام الممثل قد استردها ٠ وقد بلغ نظام الوجود الهوليودى الكلاسيكى حدا جعله يبدو وكأنه ينقلب مثل القفاز ، فمن خلال التواجد الحقيقى للممثل السينمائى يتبين النجم المنبثق منه ٠ فبعد نجاح فيلم **شروط العاطفة** (اخراج جيمس بروك ، ١٩٨٣) أبدى البعض أسفهم فى برنامج تليفزيونى مذاع على الهواء ، لأن جاك نيكلسون أصبح فى الواقع « مدمنا » ، و « سكيرا » ، و « وقحا » ، و «يائسا » ٠ وفى برنامج آخر من نفس النوع تساءل البعض عن مدى تعرض سلفستر ستالونى شخصيا للأحداث التى ألمت بروكى بالبوا ٠ وفى الآونة الأخيرة ، تقدم عدد من المواطنين بعد فيلم روكى الرابع بعريضة يطالبون فيها بمنح ستالونى وسام أكبر ملاكم ، لا فى القصص السينمائية ، ولكن فى تاريخ أمريكا الحقيقى ٠

ويقول لنا ستراسبرج : « لم تعد هناك حاجة لأن يكون المرء نجما كبيرا لكى يتقبله الجمهور ٠ فالمطلوب بكل بساطة أن يكون المرء تماما كما هو وأن يكون واثقا من نفسه » ٠ وقد استشهد لى ستراسبرج ، الذى أكد مرارا على أن منهج استوديو الممثل مدرسة للثقة بالنفس ، استشهد بقول الشاعر الاغريقى بينداروس « عليك أن تكون كما أنت »٠ وقد تناولت الأمسيات الثلاث التى أعقبت محاضرة ستراسبرج فى اطار نفس الندوة ، مسألة الأداء السينمائى ٠ وكان المحاضرون المدعوون من الممثلين والممثلات : سيسى سباسك ، وديفيد كاراداين ، وروبرت كاراداين (الأمسية الأولى) ، وسلفستر ستالونى ، وتاليا شاير ، وبرت يونج (الأمسية الثانية) ، وروبرت دى نيرو (الأمسية الثالثة)، وقد عبروا جميعا عن نفس الفلسفة ، ألا وهى الثقة بالنفس ٠ وأود أن ألخص بعض الأقوال التى وردت على ألسنة هؤلاء المحترفين فى مجال التمثيل السينمائى ٠ وسيقودنا ذلك مباشرة الى أسطورة الواقعية التى تعتبر الأداة الرئيسية للنفوذ السينمائى الأمريكى والتى لا تعمل أبدا

على خير وجه الا اذا استخدمت بواسطة لقطات رد الفعل · وكانت المصطلحات والعبارات التى كررها المحاضرون المدعوون ردا على أسئلة المستمعين من طلبة وطالبات الفنون التمثيلية المهتمين بمعرفة خبايا مهنة التمثيل ، كما يلى : « كن واثقا من نفسك » ، « كن على سجيتك » ، « اندمج » ، « لا تمثل » ، « كن مسترخيا » ·

وقد أوضحت سيسى سباسك (ومن الأفلام التى شاركت فيها : **كارى ، أرض الأشرار ، ثلاث نساء**) أنها تقدر بشكل خاص أسلوب براين دى بالما فى الاخراج لأنه « يدع للممثلين حرية التصرف الى حد كبير · فالبنية العامة للفيلم واضحة تماما فى رأسه ولكنه يطلعنا على مضمونه ويترك لنا حرية التصرف » · وردا على سؤال من النوع الذى يتم توجيهه بخصوص خير وسائل « تعليق » المتفرج ، أجابت سيسى سباسك قائلة : عندما تشترك فى فيلم لا تكون هناك سوى دقائق عشر كل يوم لها أهميتها · ويتعين أن تكون هذه الدقائق التى سيتم تسجيلها على الشريط السينمائى الخام أصدق اللحظات فى يومك ، فهذا هو المهم » ·

واعترف ديفيد كاراداين (أفلام : **التطلع الى المجد ، بيضة الثعبان ، الدائرة الحديدية**) بأنه وجد أسلوب برجمان (**بيضة الثعبان**) صعبا للغاية : كان يقودنى من يدى ويحدثنى عما يجب أن أفعل ، وكان على أن أحاكيه بينما الكاميرا قريبة منا للغاية · وكنت أرى ايماءاته فى لقطات كبيرة ، فيبدو لى أنه يريد أن يكون معى داخل الكادر · وعندما أقرأ نصا وأرتاح منذ البداية للشخصية أواصل القراءة ، والا تخليت عنه · وخير وسيلة للولوج الى الشخصية أن يتوغل المرء فى نفسه . فالشخصية هى أنا نفسى ، وليس هناك ما هو أفضل من أن أكون أنا · ويجب أن يكن الممثل تقديرا كبيرا لشخصه » · ويبدو أن ديفيد كاراداين أراد أن يثبت عمليا همية التلقائية فأحضر معه فى ندوة الممثلين طفله البالغ الرابعة أو الخامسة من عمره وتركه يدور ويقفز حوله ، كما كان يتقبل بسرور ملحوظ مقاطعاته العديدة والمباغتة (وسنرى بعد قليل أن دى نيرو كان يصطحب هو أيضا ابنه معه على المنصة) ·

وأوضح روبرت كاراداين ، أخو ديفيد غير الشقيق (**رعاة البقر ، الشوارع الخلفية ، العودة الى الوطن**) أن السينما لم تعد تسعى الى الاقناع كما كان الحال فى الماضى « فهى أقل اعتمادا الى حد كبير على الأنماط والصيغ الهوليودية التى كانت شبه مقدسة ، فاذا كان عليك أن نقوم بعمل بطولى فى الفيلم ، فلا تتظاهر بالبطولة لأن ذلك لن يجدى،

فالافرط فى الاعداد وفى استخدام التقنية يقضيان على السلوك الطبيعى والمظهر المعتدل للأداء ، وانا لا أتأثر اطلاقا بأداء الممثلين المفرطين فى اعداد أنفسهم ، الذين يشاركونني التمثيل » ·

أما سلفستر ستالونى (فيلم **قبضة اليد** ، أفلام **روكى الأربعة** ومن بعدها **روكى - ٥** فى ١٩٩١ ، علما بأن هذا الكتاب نشر فى عام ١٩٨٩)، وفيلما **رامبو**) الذى كانت شعبيته لا تزال حديثة العهد (كان ذلك بعد فترة قصيرة من نجاح فيلم روكى - ١) ، فقد استقبل بحفاوة شديدة ثم انهالت عليه أسئلة الشباب المستمع المتشوق الى النجاح · ولما كان مقتضبا فى حديثه فقد اعتمد على ردود فعل تنم عن التعجب ، وهـز كتفيه عدة مرات ، ولجأ الى اضحاك الحاضرين ، وأجاب باسهاب على سؤالين أو ثلاثة : « عندما بدأت فى كتابة سيناريو **روكى** تساءلت حول ما يود الناس أن يروا على الشاشة اليوم ، فقلت لنفسى انه ما أريد أنا أن أرى · وعليه فقد كتبت شيئا بسيطا للغاية ، تماما كما أفكر وأحس · وعلى أية حال فأنا أقـول لنفسى نفس الشىء تماما : الممثـل لا يحتاج لأن يكون ذكيا أو متعلما ، فما عليه الا أن يثق فى نفسه · وأنا أتمرن على التمثيل الصحيح بمشاهدة الممثلين الذين يثيرون اعجابى ثم أحاكيهم طويلا أمام المرآة » ·

وأوضحت تاليا شاير ، شقيقة كوبولا (**الأب الروحى ١ و ٢** ، أفلام روكى الأربعة ، **النبوءة**) أنها تأثرت بستانسلافسكى « المعدل » على يد ستراسبرج وأردفت قائلة : « لقد نشأت فى بيئة مؤمنة بالعقيـدة الكاثوليكية ولذا فأنا أحكى لنفسى خطاياى كمـا لو كنت عـلى كرسى الاعتراف ، مما مكننى من الاهتداء الى سلوكيات عميقة · فأنا ألاحظ باهتمام تصرفات الناس فى الشوارع وأحاول العثور عليها على الشاشة وأنا أسير أو أتكلم أو آكل ، فمن السهل أن يصيح الممثل أو أن يصرخ أو يبكى ، ولكن من الصعب أن يعبر المرء عن كل ذلك وعن كل ما يقدم عليه الناس فى حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير المرئية تقريبا ، وهذا ما أتمرن عليه » · ومن بين النجوم السبعة الذين حضروا نـدوة الممثلين كانت تاليا شاير الوحيدة التى تميزت من بين زملائها بعقليتها النقدية وباستعدادها للتغيير ، مع تمسكها بنفس الفلسفة الواقعية التى تبناها هؤلاء · وقـد شجبت « النزعة الطبيعية المفـرطة لدى الممثلين الأمريكيين وعدم شعورهم بالمسئولية » تجاه فنهم · ومن جهة أخرى ، كات تاليا شاير خير من ألقى الضـوء على أمركة ستانسلافسكى عـلى يد ستراسبرج · فعندما حدثتنا عن اهتمامها فى المقام الأول باحيـاء ذكرياتها الشخصية ، كشفت عن استراتيجية « الذاكرة العاطفية » ، وهى

أحد الأركان الأساسية التى يعتمد عليها منهج استوديو الممثل الذى يعتبر أن الأهم بالنسبة للممثل أن يتذكر ظروف حياته الخاصة والعواطف والانفعالات التى صاحبتها ، لا أن يحاول جاهدا أن يتصور ويحس من جديد ظروف الشخصية التى يمثلها ٠

ومن بين المحاضرين الذين وجهت اليهم أسئلة بدا برت يونج (**افلام روكى الأربعة**) أكثرهم على سجيته « ورجل شارع » ، فقال « لى ستراسبرج أحسن أستاذ عرفته ٠ لقد ساعدنى على استنباط خير ما لى من أصالة ، وبت ممثلا جيدا بأن أصبحت أنا نفسى ، اذ نجحت فى الجلوس مسترخيا على مقعد مريح ٠ وعندما أقرأ نصا ، أدون ما يحدث لى وما أشعر به والحركة التى أشرع فى اتيانها بلا وعى » ٠

وقد خصصت الأمسية الأخيرة لروبرت دى نيرو وحده (**سائق التاكسى ، نيويورك نيويورك ، الثور الهائج**) ٠ وكما ذكرنا من قبل ، جاء دى نيرو لمقابلة المستمعين مع ابنه الذى يقارب فى السن ابن ديفيد كراداين ، وظل محتفظا به بين ذراعيه طوال الحديث الذى دار معه ٠ هل كان يريد أن يظل رابط الجاش ، أم كان يسعى الى ضمان تعاطف الجمهور معه منذ الوهلة الأولى ؟ وعلى أية حال فمن المؤكد أن وجود الطفل معه كان يضطره الى سلوك وحديث متقطعين ومعقدين بسبب مطالب الطفل ، خاصة وأنه كان يحاول الاستجابة فى آن واحد لتوقعات متعارضة ومتناقضة ، بعضها خاص وبعضها الآخر عام ٠ والواقع أن دى نيرو جعل نفسه عن وعى أو غير وعى فى وضع يعكس بشكل ملحوظ ما قاله بخصوص أداء الممثل الأمريكى ٠ لقد أصبح جسم الممثل مهما بشكل متزايد اليوم ٠ فأنا أتحرك كثيرا ٠ عندما أمثل ، ولا أواجه أبدا أى بطل بشكل مباشر بتثبيت نظرى عليه هو فقط (ويقصد بذلك أن يثبت نظره خارج المجال) ٠ وأنا لا أعمل فى خط مستقيم وأصوب نظرى يمينا ويسارا وأخادع ٠ وأنا فى حاجة الى حيز للتمثيل وأحاول دائما تأجيل كلمة « ستوب » التى يطلقها المخرج ، أطول مدة ممكنة ٠ فالتحدث والتحرك بقدر اقل يكون أكثر فعالية من الافراط فى ذلك ٠ فاذا كانت زوجتى تغتصب فى مشهد ، لا يجوز أن يكون رد فعلى على غرار ما كان يحدث عادة فى السينما المسرحية والمأساوية والشكسبيرية ، كما كان يفعل ليونيل باريمور ، بل يجب أن يكون رد فعلى أقرب الى رد فعل رجل عادى يواجه نفس الوضع ٠ فهدف الممثل هو الايهام بالحقيقة والصدق وعليه أن يتدرب على بعض التقنيات : السير فى المجال : فى شارع مدينة أو قرية ، فى دهاليز مبنى يضم مكاتب ، فى مختلف غرف بيت ، والتحدث والأكل والشرب وممارسة

الرياضة والفنون ، ولكن كل ذلك على السطح مع اعطاء الانطباع بأنه متخصص فى كل ما يفعل • فعلى الممثل فى فيلم روائى أن يوحى بأنه يعيش فى فيلم تسجيلى يتم تصويره بكاميرا خفية • والتمثيل فى فيلم كتب المخرج نصه وسيلة جيدة لكى يكون الممثل « حقيقيا » فى السينما • فالمخرج فى هذه الحالة يعرف ماذا يفعل والنص الذى كتبه يكون فى أغلب الأحوال ضمنيا لا تفسيريا ، مما يتيح للممثل امكانية العيش داخل النص وفقا لوضعه فيه • وأقدم لكم حيلة أخرى : اذا كانت العلاقة بين البطلين مقتصرة فى النص على الصداقة فقط ، يجب ألا تتجاوز ذلك بل عليك أن تبقى فى هذه الحدود طوال مدة التصوير حتى لا تسىء الى مصداقيتك على الشـــاشة » •

ولقد أدركت من خلال الأيام الأربعة التى قضيتها فى مؤتمر الممثلين بشيروود أوك ، حسب رأيى المتواضع ، بعض الأسباب الأساسية لنفوذ السينما الأمريكية ، وذلك على نحو أفضل من كافة الكتب التى كنت قد قرأتها من قبل حول هذا الموضـوع • فماذا كشفت لنا الوصـفات التى حاول هؤلاء الممثلون السينمائيون السبعة أن يقدموها بشكل مبســط للغاية لذلك الشباب المبهور الذى ما كان يتطلع الا الى اقتفاء أثرهم ؟ شىء واحد أساسى عموما ، وهو واقع الأمور أو بالأحرى حقيقة أمريكا التى لا جدال فيها ، ألا وهى التوافق الذى يؤدى الى استخدام الكلمات واللجوء الى التصرفات الصحيحة والملائمة ، والى ردود فعـل تتناسب تماما مع المضمون • فأحسن مديح يزجيه معلم أمريكى لأهل طفل نشأوا خارج الولايات المتحدة ولم يتخلصوا بعد من لهجتهم الأجنبية هو أن يقول لهم ان ابنهم متجاوب مع الواقع •

وقد أوضح عـالم الاجتمـاع الأمريكى ريتشـارد هوفستادلر بطريقة ناجحة الأهمية الجوهرية للتكيف عند الأمة الأمريكية • وقد استوحى فكرة الرسام الأمريكى ماكس فيبر ، فميز بوضوح بين الانسان الذكى والانسان المفكر ، وبين الذكاء والفكر • ففى رأى هوفستادلر أن الذكـاء هو « القدرة على التكيف » لأن الذكاء يستوعب ويتداول ويعيد التنظيم ، وهو قادر على التطبيق ويعمل داخل اطار محدود • « وهو المقابل للغريزة لدى الحيوان » • أما الفكر فهو « ملكة خلاقة ونظرة انتقادية » تفحص وتتساءل وتقيم وتعيـد النظـر فى الأمور وتتخيل وتبتـكر • وحسب رأى هوفستادلر فان الذكاء يدرك المعنى المباشر للأشياء فى ظرف معين ، ويحدد تقديره لأبعادها ، أما الفكر فيقيم التقديرات ويحاول اكتشاف المغزى العام للظواهر • والذكاء اقليمى وقومى ، أما الفكـر فعالمى • واستخلص هوفستادلر من ذلك أن الذكاء يحظى بالاعجاب

في الولايات المتحدة ويسعى الناس اليه باعتباره هدفا ضروريا ٠ أما الفكر فهو مثير للشكوك ويستوجب الحذر لأنه قد يفرز آراء هدامة غريبة وخطيرة على تلاحم الأمة وترابطها ٠ وسنرى فى فصل لاحق كيف أن مونتاج المنوعات والأفكار فى أفلام ايزنشتاين يمكن أن يكون غريبا بالنسبة للسينما الأمريكية ، بل وخطيرا بسبب طاقته الثورية ، مما يستدعى احتواءه ٠

وما يقوله هوفستادلر عن الذكاء العملى الأمريكى يفسر لنا تماما أقوال النجوم الذين لخصنا طريقتهم فى التمثيل السينمائى ٠ ويدل ذلك على أن منهج استوديو الممثل الذى ابدى الممثلون السبعة اعتزازهم به ، ليس فى الواقع الا أمركة للتمثيل السينمائى ٠ وهكذا يتبلور فى حيز الشاشة المجهود الضرورى والمتجدد أبدا لدى الأمة الأمريكية للانصهار فى بوتقة واحدة حتى تكتسب هويتها الخاصة ٠ وهذا ما أكده النظام الجديد (النيو ديل) الحمائى الذى دعا اليه رئيس الولايات المتحدة فرانكلين ديلانو روزفلت فى خطابه الى الأمة أثناء حملة انتخابات الرئاسة فى عام ١٩٣٣ ٠ والواقع أن هذا الخطاب كان ردا ، من بين أمور أخرى ، على تطلع الألمان الملح الى وحدتهم فيما وراء الأطلنطى ، وذلك بالدعوة بحرارة الى التشبع الذاتى ٠ وكان يقول اجمالا للأمريكيين الأصلاء أننا لم نعد ايطاليين أو يونانيين أو اسبانا منحوا الجنسية الأمريكية بل اننا « أمريكيون مئة فى المئة » ٠ وسينما جون فورد تؤكد على ذلك التشبع الذاتى وتلك الثقة بالنفس الضروريين فى رأى روزفلت للتصدى للأزمة الاقتصادية والاجتماعية ٠ فهناك العديد من المهاجرين الصغار فى أفلام فورد ، من الشخصيات الثانوية ، بجوار كبار الممثلين الأمريكيين الأصلاء ، يرطنون بلغة بلدهم الجديد ويفتشون عبثا عن الكلمة أو الاشارة المناسبة وهم يلوحون بكل اعتزاز ببطاقة الهوية الجديدة التى جعلتهم أمريكيين حقيقيين ! ويحضرنى بهذه المناسبة ذلك المهاجر اليونانى فى آخر أفلام رعاة البقر من اخراج جون فورد ، **الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس** (١٩٦٢) الذى يواظب بكل حماس على حضور دروس الحضارة والمؤسسات الأمريكية ، وقد ارتدى ملابس الأعياد ، وعيناه تبرقان وهو يتباهى بالوثيقة الرسمية التى تصرح له بالمشاركة فى اجتماع عام سياسى ٠

ومن أفضال المنظر والمحلل جيل دلوز أنه أجمل فى كلمات واضحة المغزى الفنى والثقافى العميق للتيارات السينمائية الرئيسية ، وهذا ما فعله بخصوص منهج استوديو الممثل ٠ ففى كتابه **سينما ١ : الصورة المتحركة** ، يثبت دولوز ، بالاعتماد على نظرية السلوكية وتطبيقاتها ،

الواقعية الشديدة التى يتسم بها أداء الممثل السينمائى الذى يطبق المنهج • وقد كتب يقول بهذا الصدد : « من جهة ، يجب أن يطبع الوضع الشخصية بعمق وبشكل مستمر ، وأن تنطلق الشخصية المندمجة فى الحركة ، على فترات متقطعة » ويستطرد دولوز بعد بضعة سطور فى نفس الفقرة ، وهو يستوحى فكر الفيلسوف الفرنسى ميرلو ـ بونتى ، فيقول : « البنية بيضة ، بهـا قطب نباتى أو منبت وآخر حيوانى » ، ثم يستطرد قائلا ان هذه البنية « أصبحت مسألة منهجية فى استوديو الممثل وفى سينما اليا كازان » • وبعبارة أخرى فان سلوك الممثل المشايع لمنهج ستراسبرج ليس مجرد استجابة لمنبه ، اذ أنه يصبح تجاوزا لكل المضمون المباشر « المختزن » داخله • بل انه أكثر وأفضل من السلوكية البسيطة « أى ما يظهر على السطح » ، لأنه ما يجرى داخل الممثل ، عند ملتقى الوضع الذى تشبع به والعمل الذى سيفجره » • وهناك سمة أخرى مميزة للأداء الأمريكى مستوحاة من « المنهج » ، أبرزها دولوز ، وهى سمة مضمرة فيما سبق أن جاء هنا ، كما أشرت أنا اليها من قبل عندما ذكرت مثالا كلاسيكيا أسرف فى استخدامه مفسرو الأفلام (ومن بينهم دولوز) ـ وأقصد بذلك القفاز الذى يعتصره مارلون براندو فى فيلم **عمال الميناء** ـ فهو يربط ايماءات الممثل بأشياء مألوفة تشغل المحيط المباشر له • وتفصح تلك السمة عن مدى أهمية جسم الممثل وفقا للمنهج ، كما سبق أن أوضحت ، وعن مدى ما تتيحه الأشياء المحيطة به والتى يستردها ليدمجها فى أدائه ، ويدس ذلك للمتفرج عن طريق مونتاج مألوف « وبرجوازى » • وكانت هذه الاستراتيجية بمثابة هجوم مضاد على الثورة السينمائية السوفييتية ، تلك الثورة الموجهة ضد هوليود والمرتبطة بتمزيق المونتاج بعنف لم يعهد من قبل •

على أننى أريد أن أتوقف بالأخص عند ما كتبه دولوز بخصوص « تخزين » بل التهام الممثل للمضمون الخارجى (المرحلة النباتية) و « الانفجار » (المرحلة الحيوانية) ، أو بين « التشبع » و « التحول »• فهذا هو صميم استوديو الممثل والمركز العصبى للواقعيـة السينمائية الأمريكية • فالقوة الرادعة لنظرة براندو التى تصيب المتفرج بشكل مباشرة ، والتى سبق أن درسنا ظهورها وبريقها وحيويتها ، ترجع الى طول انتظارها وثباتها ونضوجها ، سواء بالنسبة للوجه أو الجسد ، وذلك قبل أن ترد الينا نحن المقيدين فى مقاعدنا المخصصة للمتفرجين •

ففى فيلم **الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس** (اخراج جون فورد ، ١٩٦٢) ، توجد لقطة كبيرة متميزة ، وهى لقطة نصف جامعة تبرز بشكل خاص من بين كافة اللقطات الأخرى فى هذا الفيلم ولعلها أيضا أنجح

لقطات هذا المخرج الكبير لأفلام رعاة البقر • وهى تقع فى نهاية المشهد العاشر بشكل قاطع وخاطف مثل الزنبرك عندما ينطلق فجأة من محبسه ، مما يدخل السرور فى نفوس المتفرجين • فراعى البقر الطيب تـــوم دونيفون (جون واين) يقف وسط قاعة طعام شعبية وحوله المدعوون الجالســـون أمام الموائد ، وفى مواجهـة ليبـرتى فالانس الشرير (لى مارفن) • ويدخل من يسار الكادر أحد أتباع فالانس ويقتـــرب من دونيفون • وفى اللحظة المناسبة يرفع الأخير ساقه اليمنى جانبا بسرعة البرق ويوجه بها ركلة عنيفة تستقر أسفل ذقن مهاجمه وذلك دون أن تبارح عيناه فالانس ودون أن يحرك جسمه • وهذه اللقطة تستحق أن تستخرج من المشهد لتقدم على الشاشة باعتبارها احـدى مختارات السينما • فهى فى الواقع كل يلملم كافة اللقطات السابقة عليها بأن تضيف اليها مآلها وتجمع كل أداء جون واين • كما أنهـا النموذج المثالى لما قاله دولوز بخصوص المرحلتين الحاسمتين لمنهج استوديو الممثل ، ألا وهما التشبع والانفجار • فجون واين صاحب الجسم الضخم والذى يتحرك ببطء شديد يكاد يصل الى حد التسمر فى مكانه ، يظهر فى هذه اللقطة لكى « يفجر » الموقف بحركة ساقه المباغتة والصاعقة ، ويلبى بذلك ما كنا ننتظره منه • فطوال العشرين دقيقة السابقة على تلك اللقطة والمكونة من صور وأصوات مرتبطة بأهالى شينبون ، كان جون واين جزءا من الديكور • ومع أنه كان يعيش خـارج المدينـة الصغيرة الواقعة فى الغرب ، بجوار الصحراء القاحلة ويؤدى الاتاوة لأسطورة البطل الذى لم يتم ترويضه ، الا أن ظهوره وسط هـذه الجماعة كان ينـم عن شخصية كريمة ومحترمة تمثل طلعات الجماعة ومثلها • وبينما يعانى أهالى شينبون من ارهاب ليبرتى فالانس وتصرفاته الظالمة ، يظل توم دونيفون رابط الجاش وهادئا • ويأتى به المخرج وسط أناس شاع بينهم الخوف والتوجس ، حيث تنم النظرات المتطلعة اليه عن التشبث به بوصفه الملاذ الأخير فى مواجهة الوحشية ، وذلك فى مطبخ المطعم الشعبى ، ومع الفريق الصغير المكون من الشخصيات الرئيسية فى القصة ، وفى القاعة وسط روادها ، وفى المطعم وهو جالس حول مائدة مع الصحفى العجوز ، قبل الركلة المباشرة • وأنا لا أتكلم عن الشخصية الرئيسية فى الفيلم فهى ليست دونيفون ولكن رانس المحامى الذى أدى دوره جيمس ستيوارت لأن ذلك سيقودنا بعيدا ، وكل ما أبغيه هو أن أبين لماذا كانت المرحلة الحيوانية (الانفجار) معدة باتقان عن طريق المرحلة النباتية (التشبع) •

ويتخذ جون واين فى المشاهد التى ذكرناها موقفا سلبيا • فهو اما بلا حراك من خلال سلوك مدروس : مستندا الى جدار المطبخ ، او

مرتكزا على ساقه اليسرى (كأنه يستعد للتصرف باستخدام ساقـــه اليمنى) ، أو مسترخيا فوق كرسى مريح ، أو متحركا ببطء وفتور عندما ينتقل من مكان الى آخر • والواقع أن واين يجـرجر جسـده طويلا فى المكان ويشحنه كما لو كان الدينامو الخاص بواقع مـــدينة شينبون الصغيرة وبردود فعـل بعض سكانها المهمين • وهـو يظـل « محلك سر » طوال عشرة مشاهد ويراوح فى مكانه ، حيث يتلقى ويعكس الخـــوف والتوتر الباديين على الوجوه وفى النظـرات ويتشبع بهـا • وهو يوضح للمحيطين به فى الشاشة ومن خـلالهم للمتفرجين ، عن طـريق موقفـه المساير ومن خلال الكلمات الساخرة والمطمئنة التى يتفوه بها ، أنـــه سيتصرف فى اللحظة المناسبة وستتنهد قاعة العرض بارتياح ، كرد فعل سار يسبق ويتجاوز بكثافته تنهدات مطعم شينبون الشعبى •

وهنا نقترب من صميم النفـوذ السينمائى الأمريكى ، ألا وهـــو استراتيجية ربط الشاشة بالواقع الأمريكى • وقد حددت تلك الاستراتيجية واقعية شاشات الأمم الأخـــرى ، وبالأخص الواقعيـــة الاجتماعيـة الروسية والواقعية الجديدة عند الايطاليين • وهذه الاستراتيجية تجعلنا نتفهم كيف بلغ الأمر بالأمريكيين حد توقيع عقد مع ممثـل محترف ليتولى منصب الرئيس فى الولايات المتحدة ، بل وتجديد هذا العقـــد لفترة رئاسة أخـــرى •

الفصل السابع :

أداء روبرت دى نيرو

كان فيلم **سائق التاكسى** (اخراج مارتن سكورسيسى ، ١٩٧٦) عملاً مهما للغاية ونموذجا للانتاج السينمائى الشعبى الأمريكى الذى يؤثر بقوة على الجمهور · فالفيلم يتنقل على طول مشاهده الأربعة والخمسين مع روبرت دى نيرو ، الذى يؤدى دور سائق تاكسى فى نيويورك يدعى ترافيس · والفيلم فى حد ذاته مثال فيما يتعلق بمرحلتى التشبع والتحول · فروبرت دى نيرو لا يتخلى عن موقفه السلبى بل والمتبلد الا فى المشهد الثانى والثلاثين ، أى فى النصف الأخير من الفيلم ، حيث يقرر التصرف فيتناول مسدسا ويقتل رجلا أسود · وحتى مجىء تلك اللحظة المصحوبة برد الفعل الساحق ، يقتصر أداء دى نيرو أساسا على تنفيذ ما لا يمكن أن يكون سوى تعليمات سكورسيسى ، أى أن يترك نفسه ينغمس لقطة بعد لقطة ومشهدا بعد مشهد فى حياة مدينة نيويورك الليلية · وهو مطالب هنا بالالتزام بثلاثة أشياء : أن يظل يقظا ، وذلك أمر سهل بالنسبة له ، فهو يقول : « أنا لا أستطيع أن أنام فى الليل » · وأن يلتقط الزبائن وهو يقود سيارته ببطء : « أنا أذهب الى المكان الذى يطلب منى ، فى حى برونكس أو بروكلين أو هارلم ، فكل هذه الأحياء عندى سواء » ، وألا يفوته شىء مما يحدث : « أسجل كل ما يجرى فى يومياتى » · أما المخرج والمصور ومهندس الصوت وطاقمه فيتكفلون بالباقى ويمطرون عينيه وأذنيه بكل المطلوب · فهم يريدون منه ، باختصار ، أن يتشبع مثل الاسفنج بما يرى ويسمع فى تلك المدينة الغارقة فى الفوضى ليسجله فى يومياته · ما كان يمكنهم أن يعثروا على أى ترافيس أفضل من روبرت دى نيرو الذى يرصد فى كافة الاتجاهات كل ما يتحرك ويلمع ليتحمله ويستوعبه · ولنتذكر ما قاله فى ندوة الممثلين فى مؤتمر لوس انجلوس : « أنا أتجه يمينا ويسارا فى آن واحد ·· وأراوغ » ·

وأود أن ألقى الضوء هنا على خاصيتين تميزت بهما المشاهد الاحدى والثلاثون المكرسة للتشبع ، وذلك لأنهما تحكمان ، فى رأيى اشكاليتنا : سلوك دى نيرو المتفرج ، فكل ما يبدو منه قبل أن يخرج عن طوره ليقتل رجلا أسود ، يدخل فى نطاق السلبية وعدم التحرك • فهو جالس فى أغلب الوقت : فى المطعم مع زملائه فى العمل أو مع بتسى أو ايريس (اللتين تحومان حوله) أو أمام الطاولة فى غرفته ليسجل يومياته ، أو فى قاعة سينما تعرض أفلاما اباحية ، ولكنه جالس بالأخص فى سيارة التاكسى التى يقودها فى أنحاء المدينة ، وذلك موقع مثالى لمشاهدة المدينة والاستماع الى الأصوات الصادرة عنها • ومن المهم أن نلاحظ أن ذلك هو وضعنا نحن المتفرجين الذين نرى ونسمع فى نفس الوقت معه ما يدور فى نيويورك ليلا ، من خلف منكبه وهو يقود السيارة • كما أننا نتجول فى نفس الوقت معه لأن الفيلم يتميز بخلوه من أية لقطة للمدينة نراها وحدها فى غياب الممثل • فهو موجود فى كل تلك اللقطات كما لو كان مندوبا عنا وشاهدا ، بل وامتدادا للمتفرج الى حد ما ، مما يستدعى أن تزود صور المدينة بمعدل مرتفع من الواقعية ، وأن يتلقاها المتفرج لا من خلال نظرات وتصرفات دى نيرو فحسب ، ولا من خلال مشاركته مع المتفرج من حين الى آخر ، ولكن ليتعرف المتفرج عليها فورا وبشكل مباشر بوصفها انعكاسا صادقا لتسجيل وثائقى لمدينة نيويورك فى الليل • وأقوى صور الفيلم هى تلك التى نراها بواسطة تاكسى ترافيس ، لأنها تلغى المسافة بين السائق والمتفرج فى قاعة العرض • وبهذه الصور يبدأ الفيلم وينتهى ، وهى تتوالى أمامنا وتتسرب الى افئدتنا فى نفس الوقت مع انطباعها فى عينى ترافيس ومخيلته ، وذلك حتى التحول الذى سيخصنا نحن أيضا •

وترجع قوة هذه الصور الى سبب آخر له سحره الناجم عن الابهار السينمائى • فسكورسيسى يدرك تماما أن فيلمه لتلك السيارة التى تجوب المدينة ليلا ، يوفر له خير الفرض لربط المتفرج نفسه بالشاشة واشراكه فى قصته بمصاحبة ممثله الرئيسى • وهو يلجأ الى العجلات المطاطية التى تدور بانسياب وعلى مهل لكى تتسرب الى نفوسنا خلسة حركة الكاميرا (الترافلنج) الحالمة • فهذه الحركة تعتبر خلاصة السينما المتسلطة على المهندسين – الفنانين منذ مولدها ، والمنتصرة فى المونتاج الخفى المواكب لسينما هوليود الكلاسيكية ، مما دفع أيزنشتاين الى قطع صلته بالحركة المسرحية المحدودة • بيد أنه يتعين علينا ألا نبتعد عن موضوعنا • وسنتحدث فيما بعد عن أيزنشتاين لكى نبين كيف أن حركة الترافلنج كانت تبهره فبذل جهوده لكى يسد الطريق أمام الانسياب الأمريكى والشفافية البرجوازية ويستخدم مسار الكاميرا بشكل آخر

وفقا « لتوجه طبقى » · وسنرى أن ثورته هذه لم تدم طويلا اذ سرعان ما لصق الأمريكيون الأجزاء ببعضها ، وجذبوا الى تيارهم الواقعيين ـ الاشتراكيين الستالينيين ، فى ذلك المسار الخطى اللانهائى ·

ويلاحق عالم نيويورك الليلى ترافيس والمتفرج المقيد معه فى سيارة التاكسى التى غدت بمثابة غواصة حقيقية · وينساب ذلك العالم الخاص على يميننا ويسارنا عبر الزجاج الجانبى وينقض علينا عند مقدمة السيارة ويبتعد وراءنا مؤقتا من خلال المرآة العاكسة ، بل ان هذا العالم يقتحم أيضا مجالنا بشكل خطير ، فوق الأريكة الخلفية للسيارة · ويخيل لى أن قوة تأثير صور نيويورك تعود أساسا الى ثلاثة عوامل يعزز كل عامل منها العاملين الآخرين بالتبادل : الحركة الانسيابية والمتعددة الأشكال لتلك الصور مما يزيد من تهديدها وعدوانيتها ، وأسلوب دى نيرو الطبيعى فى التشبع بها مثل الاسفنج ، وبالأخص واقعية تلك الصور ذات الطابع الوثائقى · ويتعين أن نركز تفكيرنا من الآن فصاعدا على ذلك العامل الأخير لأنه هو الذى يغذى ويقرر عملية التحول وفقا لمنهج استوديو الممثل ، وتعتمد عليه بالتالى السمات المميزة للسينما الأمريكية وفعاليتها وقدرتها على الابهار · ولكن المتفرج لا يرى شوارع نيويورك فى الليل ولا يسمع الأصوات الصادرة عنها كما يراها ويسمعها المخرج وفقا لحالته النفسية أو تصوراته ، ولا عبر سلوك النجم مهما كان طبيعيا للغاية ومتجاوبا تماما ، بل يتعين أن تعرض عليه تلك الشوارع بشكل مباشر وبلا لف أو دوران وبمعزل عما يتصور رجال السينما والممثلون من خلال تجربتهم المباشرة لواقع نيويورك فى الليل · وتلك هى الفلسفة التى سارع المنتجون الأمريكيون بتوضيحها للمخرجين التعبيريين الألمان بمجرد وصولهم الى هوليود لكى يفلتوا من براثن النازية ، وعلى رأسهم فريتز لانج · ولو أن فللينى استسلم لعروض الاستوديوهات الأمريكية المغرية، كما فعل غيره ، لأصيبت قدراته الخلاقة بالشلل التام · ففللينى يتطلع الى خلق صور سينمائية على غرار تلك التى يراها مشوهة أو غائمة من خلال نافذة سيارته التى تقطع طرق ايطاليا لأنه لا يصور الواقع بل « الأطياف التى تنشأ فى مخيلته » ، والتى يبذل كل الجهد لتجسيدها على الشاشة · فهو لا يسعى الى تقديم صورة طبق الأصل للواقع لكى يلاحظه بعد ذلك خلف الزجاج · ولم يخطر على بال فللينى أن يصور فيلم روما فى شوارع روما نفسها ، أو أن يصور فيلم أتذكر فى الميدان الرئيسى بمدينة ريمينى · وعندما كان يحتاج الى تصوير أفلامه فى أستوديوهات شينه شيتا (مدينة السينما) فانه لم يقدم على ذلك لبناء

ديكورات تطابق بدقة الواقع الذى تطلق عليه صفة الموضوعية ولكن لكى يهيىء لنفسه كل الفرص لتجسيد ما يدور فى مخيلته ٠

وصور شوارع نيويورك فى فيلم **سائق التاكسى** واقعية ، وليست من تدبير السينمائيين لكى تكون عرضا لنظرة ترافيس الفردية لتلك الشوارع فى الليل ، وذلك رغم أن الحالة النفسية المرضية التى تعانى منها شخصيته كانت تهيىء وضعا مثاليا لكى تكون تلك الصور انعكاسا لحالته ٠ وهذا ما كان مفترضا من باب أولى من جانب كاتب السيناريو بول شرادر الذى تأثر أصلا بالمخرجين الفرنسيين بول بريسون وجان لوك جودار ، وتلقى تربية صارمة وفقا للتقاليد البروتستانتية الهولندية، وتوفر له كل ما يلزم لابراز كابوس شوارع نيويورك ٠ غير أنه تبنى تقاليد السينما *الواقعية الأمريكية المتميزة بالالتزام بدقة بالنموذج* ، ابتداء من النحت والتصوير وحتى السينما ، مرورا بصور الأفراد والتصوير الشمسى ٠ فهو يقدم نسخة طبق الأصل لموضوع دراسته ويصف بكل أمانة أبسط تفاصيل ضجيج المدينة وسلوك المتسكعين فى الشوارع والسكارى ومدمنى المخدرات وعنف السوقة والمشاغبين والقوادين ٠ وقد سار مارتن سكورسيسى فى أعقاب كاتب السيناريو وضاعف من الانطباع الواقعى وشدد من الايهام به ٠

وهكذا فان ما عرض علينا نحن المتفرجين من خلال زجاج تاكسى ترافيس ومرآته العاكسة أصبح أشبه بفيلم تسجيلى لنيويورك المشبوهة ليلا ٠ والواقع أننا لم نعد تقريبا فى حاجة للتعرف على سلوك النجم وردود فعله ازاء ما يدور امام عيوننا ونسمع من خلال الصور والأصوات التى تكتسب مصداقيتها وتتفق مع توقعاتنا ٠ وهذه الصور تحمل فى طياتها قدرا من القوة وجرعة من « المصداقية » يولدان لدينا الاحساس بالتعرف على ما سبق أن رأينا فى الواقع أو فى افلام اخرى أو فى تسجيلات تليفزيونية عن نيويورك ٠ وعندئذ يصبح من العسير أن نتبين من الذى يبادر برد الفعل الأول ، هل هو المتفرج أو الممثل ، وايهما يجر الآخر فى مساره ، خاصة وأننا تعرفنا على شوارع المدينة فى نفس الوقت مع *سائق التاكسى* على أننا نستطيع أن نقول بكل بساطة ان دى نيرو أصبح مضطرا الى اتباع سلوك مماثل لسلوكنا ، والى التفاعل تماما كما نتفاعل نحن خفية فى القاعة ، وفقا لايماءات لا تزيد ولا تقل عن مستوى ادراكنا للأوضاع ٠ فنحن جالسون فى الواقع فى مكانه امام مقود السيارة وذلك هو اساس تقمص الشخصية للممثل ٠

والحق أن منهج ستراسبرج الذى يميل الى حث الممثل على أن

ـ يكون كما هو » يدفع بالضرورة منتجى الأفلام والمصورين ومهندسى الصوت ومنفذى المونتاج والمزج الى استنساخ الواقع بالضبط والتقاطه بشكل مباشر لكى يتوافق الى أقصى حد مع الأداء الطبيعى للممثلين ٠ وعندئذ يكون من اليسير بالنسبة للممثل أن يصبح كما هو فى عالم روائى يعكس الواقع ٠ ولا يتردد منتجو الأفلام الأمريكيون فى ربط رواياتهم بالمعطيات التسجيلية خاصة فى الأفلام الواسعة الانتشار ٠ فقد استعانوا فى فيلم **المطار ٧٧** ، وهو الفيلم الثالث فى تلك السلسلة ، بقوات البحرية الأمريكية فى قاعدة سان دييجو ، التابعة لمركز التنسيق التكتيكى للبحرية ، لتعويم الطائرة البوينج « الملفقة » التى أصيبت وغطست وسط المحيط ، وانقاذ ركابها المعرضين لخطر الموت ، وبالاخص لربط الناحية الخيالية بالواقع بواسطة كابلات سميكة ٠ لقد تكفل حقا محترفون حقيقيون من رجال البحرية الحربية ، تحت قيادة ضباط حقيقيين طوال ما يزيد قليلا عن ساعة (أكثر من نصف مدة الفيلم) وفقا لتقنيات مهنتهم (فهم لا يمثلون للسينما) لكى ينتشلوا فى عرض المحيط هيكلا حقيقيا لطائرة من طراز بوينج ٧٤٧ ٠ وسلوك هؤلاء الرجال المتمرسين الذين يؤدون مهمتهم دون المبالاة بالكاميرات يحدد خط السير ويوجه ايماءات وحوارات الممثلين المشتركين فى الفيلم ويعكسها ٠ فعلى سبيل المثال ، نجد أن جيمى ستيوارت الواقف فوق سطح الباخرة وسط ضباط وبحارة منهمكين حقا فى عملية الانقاذ ، يصبح مدفوعا الى تصعيد واقعية تمثيله المعبر عن قلقه على حفيده رهين الطائرة ٠ فالايماءات الفردية يجب أن تنبثق كالزهرة من الايماءات الملموسة التى تحف بها ٠ وينطبق ذلك على فيلم جورج هدسون وأنا لا أتعرض لهذا الفيلم بنية السخرية ، اذ أنه تعين على الممثلين أن يحاكوا سلوك قردة حديقة الحيوان فى لوس انجلوس باتقان بلغ حد الكمال بنقلهم وسط الأدغال والباسهم جلود قردة وتوزيعهم وسط قبيلة حقيقية من الشامبانزى ، حتى استحال على المتفرجين التمييز بين الانسان والقرد ، تماما كما كان قرود الشاشة لا يدرون ذلك مثلنا ٠

وبوسعنا أن نواصل الآن فكرة دولوز حول التشبع التى يتعين بمقتضاها على ممثلى أستوديو الممثل الالتزام بها ٠ ففاعلية تشبع الممثل لا تؤدى وظيفتها على خير وجه الا بقدر ما يتحقق ذلك أيضا فى نفس الوقت لدى المتفرج ٠ والفيلم الثانى من مسلسل **روكى** الذى أخرجه ستالونى شخصيا فى عام ١٩٧٩ يفصح بشكل خاص عن التأثير الواقعى المتبادل بين الشاشة والقاعة ٠ لقد تنبه المنتجون ازاء الاستقبال الجنونى الذى صادف **روكى ـ ١** (فقد حقق أكبر الايرادات فى عام ١٩٧٦) من جانب شباب يفيض حماسا ويصفق بشدة فى العديد من مشاهد

الفيلم · ولذا فقد قرروا عند انتاج روكى ـ ٢ تضمينه مشهدا يحيى فيه الشباب معبودهم ويصاحبونه فى تمارين الركض عبر شوارع فيلادلفيا وهم يطلقون صرخات الاعجاب به · انه تصرف شبيه بارتداد البومرانج، حيث تم التقاط رد فعل حقيقى صدر عن قاعات السينما لنقله للشاشة التى تكفلت بدورها برده الى القاعة ·

ولنعد الى التاكسى · مما لا شك فيه أن مارتن سكورسيسى سقط فى فخ الواقعية · فقد سجل لنا باتقان الحياة الليلية فى بعض الأحياء السيئة السمعة فى مدينته (وقد درب مصوره مايكل شامبمان على التصوير مباشرة فى قلب المدينة) ودفع دى نيرو الى جعل سلوك سائق التاكسى وكذلك نصوص يومياته التى يقرؤها ريتلوها بصوت عال طبيعية للغاية ومناسبة تماما ، فباتت تعبر عن ازدرائنا لفوضى المدينة ونفورنا منها ، وجعلتنا نتشبع من مشهد الى مشهد بواقع نيويورك ، فى نفس الوقات مع ترافيس ومن خلاله ، فأصبحنا نتطلع معه ، من أجلنا ومن أجله الى وقوع التحول · ويتعين أن ننوه هنا بأن واقعية صور نيويورك تتكشف عن طريق عاملين يؤثر كل منهما على الآخر بالتبادل · والعامل الأول سينمائى ، بمعنى أن « السينما تغذى السينما » وفقا للفكرة التى يحلو لبوب روزن ، أستاذ نظرية السينما بلوس انجلوس، أن يكررها · وقد عمد سكورسيسى الى اضفاء صبغات وألوان مثيرة بابتذال على صور عالم نيويورك السفلى ، كما كان شائعا فى أفلام الشوارع خلال الأربعينات ، فأضاف بذلك نوعا من « الحقيقية » التذكيرية الى واقعية الصور · أما العامل الثانى فهو أيديولوجى الصبغة ويعتمد على الخوف من الفوضى الكامن لدى كل انسان ، ولكنه متأصل فى صميم تكوين المتفرج الأمريكى ·

ولقد برع سكورسيسى فى تلك الواقعية ولكنه قرر فى بداية الثلث الأخير من الفيلم أن يتدخل شخصيا من خلال الاخراج واستخدام الكاميرا (اذ لا تزال تؤرقه بعض النوايا البريختية) وأن يتخلى عن تضامنه مع بطله فيحطم بذلك تقمصنا له ، ويقول لنا ان سائقنا المكلف باصطحابنا معه فى جولاته بشوارع نيويورك ما هو فى الواقع سوى انسان مريض نفسيا وخطر · وقد تدخل سكورسيسى بقوة فى بداية المشهد الذى يحاول فيه ترافيس قتل بالانتاين ، المرشح لرئاسة الولايات المتحدة قبل انتهاء الفيلم بعشر دقائق ليبرز لنا جنون بطله المدمر ويزعزع استسلامنا وغفوتنا التقمصية ، فكأن مخرجنا شعر بانه يتعين عليه أن يضرب بقوة لكى يجعل المتفرج يفلت قبل وقوع التحول الصاعق· ويوضح روبرت راى فى مؤلفه « **اتجاه معين فى سينما هوليود** » ،

الى أى مدى تحتل بداية هذا المشهد موقعـا مهما فى فيـلم سائق التاكسى فهو يعتبر هذا الفيلم ، على نقيض وجهة نظرى « الفيلم الشعبى الذى أجرى أفضل تصحيح فى السينما الأمريكية منذ المواطـن كيـن » ٠ فوفقا لافتراض راى يكـون سـائق التـاكسى فيلمـا « تم تصحيحه » لأنه يتيح الفرصة للمتفرج لكى يتخلص من آن الى آن من انبهاره بالقصة ويتخذ موقفا موضوعيا ويبدى رأيا انتقاديا بخصوص اغتراب الانسان فى مجتمع أصبح نهبا للعنف ٠ ويبدو لى ـ على العكس ـ أن تدخـل المخرج الصريح فى بعض مقاطع الفيلم للحكم على ترافيس لا يؤثر كثيرا لأن المتفرج يواصل تقمصه لشخص بطله خاصة وأنه يشعر بقرب وقوع التحول الذى يريد بالأخص ألا يفوته ٠

ويتبدى تماما أوضح تدخل من جانب المخرج فى اللقطة الأولى من مشهد الحشد الانتخابى حول بالانتاين ٠ فهذا التدخل الذى قلنا عنه ، تمشيا مع ما أعلنه راى ، انه أقوى تدخـــل فى الفيـلم ، كان يتعين أن يدفعنا وفقـــا لاستراتيجية ســـكورسيسى ، الى مراجعـة تعاطفنا مـع ترافيس بحيث يتحول الى نوع من الارتياب بل والنفور ٠ فبالانتاين المرشح لمنصب رئيس الولايات المتحدة يقف خلف المنصة فى مواجهـة الجمهور استعدادا لالقاء كلمة ، والكاميرا مثبته أولا على شخصـــه وفريقه المحيط به ، ثم تلجأ بنقلة ملحـوظة الى حركة بانورامية بطيئـة من اليسار الى اليمين ، حيث تنساب على الجمهور مع التزامها طوال هذا المسار بأن تكون عنـد مسـتوى الخصـم حتى اننا لا نرى أى وجـه فى مجال الشاشة ، ثم تتوقف الكاميرا فى لقطة كبيرة على صدر شخص غير معروف لنا يرتدى سترة كاكية اللون ، وتظل ثابتة فى ذلك الوضع طوال الوقت اللازم لكى تظهر يدا مجـال الشاشة يدا هذا الشخص لكى تتمكنا من فتح علبة صغيرة من المعدن والتقاط قرص منها ٠ وأخيرا تنطلق الكاميرا فجأة فى حركة بانورامية رأسية ، لنجد أمامنا ترافيس وهو يبتلع القرص فى لقطة كبيرة ٠ وهكذا تعهد سكورسيسى بأن يحضر لنا ترافيس يصعب التعرف على معالمه ويعرضه علينا أولا عن طريق الحركة البانورامية الممتـــدة عبر الجمهور ، ثم من خـــلال الحـــركة البانورامية الرأسية حتى وجهه ٠ ويبـدو لنا السـائق فى شكل هندى من قبيلة الموهوك ، رأسه حليق فيما عدا خصلة من الشعر تتدلى من قمة رأسه الى قفاه ، وترسم على وجهه ابتسامة مقلقة تجمع بين الرضا والغرور ٠

ومن الواضح أن سكورسيسى أراد أن يفاجىء المتفرج بتدخله لفترة وجيزة (هذه اللقطة التى تشكل المشهد بأسره لا تستغرق سوى ثلاثين

ثانية) · وهو ناجح بلا شك على هذا المستوى خاصة وأن المشهد السابق قدم لنا ترافيس وهو يستعد للتحـول الصاعق فى غرفته ، مع حرصـه على ألا يشى بما يضمره ، حتى لا يفسد بذلك متعتنا بالكشف مقـدما عن الوجه الجديد لبطله · لقد قرب الكاميرا بحيث نتمكن من رؤية بعض الشذرات المبكرة للاستعدادات التى يجريها ترافيس باشراك جزء فقط من جسمه فيها : زيت التلميع الذى يقوم بتدفئته لتليينه ، وحذائـه وهـو يعـده ويضـعه فى قدميـه والزهـور الجافة التى أعدتها له بتسى وقد راح يحرقها وكأنه يقطع بذلك صلته بسلوكه السابق الرومانسى وغير المجـدى ، والسلاح الآلى الذى يثبته فى حزامه أو يخرجه من غمده المعلق بساقه ، والسكين التى يشحذها وهـو ممسك بها عند مسـتوى الخصر ، أما ملامح الهندى الموهوك فلا يعدها ترافيس أمامنا ، بل يهيؤها المخرج سرا فى المجال الخارجى ، بعيدا عن أنظارنا ، لكى يقذف بها فى وجوهنا فى اللحظة المطلوبة · ولا بد أن يفاجأ المتفرج بالطبع لأنه ما كان يتوقع أن يرى رأس بطـله وقـد تحـول على هذا النحـو · ولكن هل تكفى تلك المفاجأة لتغيير نظرة المتفرج « وتصحيح » رؤيته وكبح ما ينتظره من بطله وحاجته الى التحول المنتظر فى نهاية الفيلم ، أى دفع المتفرج لأن يقول لنفسه « هـذا الشخص الذى جعلت منه وسيطى ومرشدى ، والنائب عنى وبشيرى ، والمعبر عن ردود فعلى المعترفة بجميله فى خضم عنف نيويورك فى الليل ، اتضح لى فجأة أنه مجنون وأنه سيكون من الحمق أن أواصل مساندتى له ومساندته لى » !

أبدا ، لأن كل الأمور تعود الى وضعها الأول بمجرد زوال المفاجأة التى لا تدوم سوى ثوان معدودات : فالكتابة تصبح غير مرئية من جديد ، أى أن صاحبها يتصرف كالمعتاد « كما لو لم يكن هنـاك » · وتلك هى بالضبط الاستراتيجية الواقعية ، لكى تتواصل الرواية من جديد · وزد على ذلك ، ما هو مصير هذه المفاجأة ، اذا تمعنا حقا فى الأمر ؟ لقد تم الاعداد لها مقدما ودبرت بعناية بحيث تحول عدم توقعها ، الذى كان لابد منه لضمان وقعها وتأثيرها ، الى مجرد خدعة · لقد عودنـا سكورسيسى تدريجيا وبطريقة ماكرة على سلوك ترافيس الغريب وعنفه المكبوت · والحق أننا لم نكن نتوقع أن نرى وجه ترافيس على هـذا النحو · ولكن المونتاج الفظ الذى وصـفته توا والذى كان يعـد فورا لظهوره يثير فى نفوسنا الرغبة فى أن نرى ترافيس وقد تجول وكف أخيرا عن مواصلة تسكعه وراح يسـتعد للتحرك · ويعـود ذلك الى سببين كلاسيكيين للغاية فى السينما أود أن أتعرض لهما باختصـار لأنهما يضاعفان من واقعية الفيلم ·

فمن جهة يشكل استعداد ترافيس للمعركة فى غرفته أحد المشاهد التقليدية ، بل والطقوسية المتوفرة بغزارة فى الأفلام الشعبية الأمريكية منذ نشأتها · ولا عجب فى ذلك ، لأن تلك الطقوس تتلاقى مع خبرتنا الذاتية فى مجال الاستعداد البدنى والنفسى للقيام بأى عمل كان · وبوسعنا أن نتدارس العديد من الأفلام الهوليودية الناجحة ومنها بالأخص مسلسل أفلام **روكى** (التى سنعكف على أية حال على حل شفرتها) ، ابتداء من مشاهد التدريب على الملاكمة التى تقيم جسرا بين مشاهد التشبع والتحول · ومن جهة أخرى قدم لنا المخرج باستطالة وفى لقطات مكبرة وفى مركز الشاشة القواد ماتيو ، شرير الفيلم السافل حقا الذى يحتضن فريسته الشابة ايريس ويرهبها قبل مشهد استعداد الممثل الرئيسى للمعركة حيث عرضه سكورسيسى على المتفرج ولكن من وراء ظهره ، دون أن نرى وجهه · انه الحيز السابق على المشهد الطقوسى الذى تكلمنا عنه بخصوص فيلم **سان فرانسسكو** وهو يقدم للمتفرج على انفراد ، قبل دخول الممثل فى ذلك الحيز · وهكذا تظل تسيطر علينا نحن المتفرجين صورة ماتيو ، القواد الذى يتعين القضاء عليه ، طوال الوقت الذى تستغرقه استعدادات ترافيس ، بينما انتقل ماتيو الى خارج المجال ، الى حيزنا المتميز حيث نستمتع مقدما بالانتقام منه · ولا يترك سكورسيسى الأمر للمصادفات ، ويذهب الى أبعد من ذلك بجعل ماتيو رهينة للمتفرج بينما يتأهب البطل للقتل « حقا » · بل انه يسمح رمزيا للقاعة بأن تطلق النار مقدما على السافل ففى نهاية المشهد الذى تصبح فيه ايريس عاجزة عن التحرك ، تظهر لنا صورة ماتيو من الظهر فى لقطة كبيرة تتحول عن طريق الطباعة المزدوجة الى لوحة مرمى حقيقية فى قاعة للرماية يتدرب فيها ترافيس · وقد يقول جودار عن سكورسيسى بهذا الخصوص انه تعلم من فريتز لانج (فقد قال عنه فريتز لانج انه يدفع المصور الى تسديد الكاميرا نحو شخصياته بدقة تامة ، كما لو كان يستخدم بندقية مزودة بجهاز تصويب الكترونى) · وعلى أية حال فان ماتصورته بولين كايل بالحدس بخصوص **سائق التاكسى** ، وأشرنا اليه من قبل ، كان يقوم فعلا على أساس متين ·

ولكن الرأس الغريب للهندى الموهوك الذى ينتحله سائق التاكسى لا يتفق مع المستوى · فنحن متأهبون تماما ، بل ويكاد صبرنا ينفد ونحن ننتظر أن يتمم بطلنا تمريناته وينضم الينا وأن يكون رأسه ملائما بالذات لكى يقودنا معه نحو « الانفجار » المتمثل فى المذبحة الختامية ·

وكان لا بد وأن يندفع رأس الموهوك فجأة بلقطة مكبرة من المشهد كما لو كنا بصدد مهرج ينطلق من غلبته ، لكى يستدرج المتفرج نحو التخلى عن تضامن مع البطل المجرم الذى يمسك على أية حال بزمام الرواية . ولنا أن نتساءل : هل استخدم رأس الموهوك هذا كتقنية لتحرير المتفرج الذى لا يمكنه أن يتباعد عن بطله الا ليتردى ـون أن يدرى فى النفور العنصرى ؟ الحق أن المتفرج لا يتمكن من « تصحيح » علاقات التواطؤ بينه وبين الشاشة الا بقدر ما تجعله الأخيرة فى مواجهة التشويه السمعى والبصرى للحقيقة . ومما يدعو للدهشة أن روبرت راى ، الناقد المحنك اعتبر **سائق التاكسى** « الفيلم الذى أجرى أفضل تصحيح فى السينما منذ **المواطن كين** » . أيمكن أن يكون قد غاب عنه أن شهرة فيلم أورسون ويلز تعود من وجهة نظر الاستراتيجية الهوليودية المقدسة ، الى أنه أكثر الأفلام مناهضة للأمركة لدى استوديوهات كاليفورنيا الكبرى . ولكن هل لم يتبين أبدا لأورسون ويلز أنه أقدم على عمل مناهض بصراحة للأمركة ، أم أنه أدرك ذلك جيدا ولكنه ركب رأسه وصنع ما راق له ؟ على أن جريج تولاند ، المصور الذى أجاد تصوير هذا الفيلم للسينما ، تعرض لانتقادات حفظة التقاليد الأرثوذكسية للفن السابع الأمريكى لتهجمه على « الذات الواقعية » ، حتى انه قضى بقية سنوات حياته المهنية فى اعادة النظر فى موقفه وفى تصحيح « لقطات المنظور الملتوية ، والظلال الكثيفة ، وزوايا التصوير المنافية للواقعية » فى فيلم **المواطن كين** .

الفصل الثامن :

تسلط الوثائقيه على الروايه

لنرجع مرة أخرى الى رد فعـل المتفرج فى دار العــرض ، وذلك لسبب بسيط وهو أن الفيلم الشعبى الأمريكى لا يصبو الا الى الاستفادة برد الفعل هذا بأكبر قدر ممكن من الفــاعلية ، وأنا موقن شخصيا بأن هذه القاعدة المعهودة على أية حال والمتبعة فى كافة الفنــون الشعبية لا تطبق بقوة غير مألوفة الا فى مجال السينما الهوليودية ، وقد سبق أن تبين لنا أن الافراط فى الواقعية المميز للفيلم الأمريكى هو الذى يؤمن له تلك الفاعلية الفريدة وذلك التأثير البالغ فى تاريخ السينما من خلال رد فعل رواد السينما • وبوسع القــارىء الرجوع الى أفلام أمريكية حديثة العهد لكى يتضح له بسهولة الى أى حـد ترتبط ردود فعـل الممثلين، وبالتالى ردود فعل القارىء نفسه ازاء واقع الأوضاع والبيئة ، وكل منهما يكاد يكون تسجيليا صرفا فالأفلام الخاصة بفييتنام تكشف لنا تلك الواقعية المفرطة بشكل خاص • ولنلق نظرة على آخر أفلام تلك السلسلة، ألا وهو فيــلم **صباح الخير يا فييتنام** (اخراج بارى ليفنسون ، ١٩٨٧) فنجم الفيلم روبى وليامز الذى يؤدى دور ادريان كروناور مقــدم البرامج الشهيرة ، ممثل بارع فى التقليــد • وقد تعرفنا على مواهبه فى مجــال الكوميديا فى المسلسل التليفــزيونى المسمى **مورك وميندى** (١٩٧٨ ــ ١٩٨٢) وكذلك فى فيــلم **بوباى** (اخراج روبرت التمان ، ١٩٨٠) • على أننى لا أنوى التنويه بالــذات بأداء روبى وليامــز المتميز فى **صباح الخير يا فييتنام** • فالأمر الذى يعنينا هنا فى المقام الأول ، كما تعودنا ، هو ردود الفعل ازاء أداء النجم ، وهى بهذه المناسبة ردود فعل الممثلين المحيطين بمقدم البرامج ، ومنهم بالأخص الكابتن جارليك الزنجى ، وكذلك ردود الفعل التسجيلية المستقاة من واقع حياة كل من سكان البلاد ذوى الأصل الآسيوى والعسكريين الأمريكيين ، وهــو واقــع يهيمن عليه صوت مقدم البرامج وموسيقى الروك التى يمتطى صهوتها ويلهب ظهرها •

ولنقل أولا مع بداية تحليلنا ان **صباح الخير يا فييتنام** الذى يختتم مسلسل أفلام « الحرب القذرة » التى تبرىء الأمة الأمريكية من تلك الجريمة ، يقدم نموذجا للواقعية التى تعمل فى خدمة لقطات رد الفعل، ولذا يتعين أن نفحص ذلك عن كثب ٠

فروبين ويليامز ، المؤدى لدور أدريان كروناور لا يتواجد وحده أبدا ٠ ونشاطه كمقدم برامج الذى يشكل فى حد ذاته رد فعل هائل وفظ ازاء حرب فييتنام ، يعتمد باستمرار ويرتكز على جملة من ردود الفعل الموزعة ابتداء من اللقطات المقربة للغاية حتى اللقطات البعيدة ، ومن اللقطات الكبيرة الفردية وتلك الجامعة التى يشترك فيها عدة أشخاص ، مزودا باللقطات المتوسطة لبعضهم ٠ غير أن ردود الفعل المنتظمة بشكل خاص والمتكررة فى لقطات كبيرة ازاء أداء ادريان كروناور وتعليقاته الاذاعية أساسا تأتى من جانب الكابتن جارليك الزنجى اللطيف المعشر ، صاحب الجسم الضخم والمفتقد للمهارة والمتفتح فى الوقت نفسه ، الذى ألحقته الادارة العسكرية بخدمة مقدم البرامج ٠ ويفتتح الفيلم بجارليك كما ينتهى به ٠ فنحن ننتظر النجم فى مطار سايجون بصحبة الكابتن جارليك كما نبقى معه ونستمع فى حضوره أيضا لآخر رسالة لبطلنا بعد طرده من فييتنام ٠ وطوال أحداث الفيلم ، منذ وصول البطل وحتى رحيله ، ينشط جارليك فى ظل كروناور ، مؤديا مهمة ابراز قيمة الأخير ٠ وقد تكفل مصورو الفيلم ومنفذو المونتاج بعملية توظيفه لابداء ردود فعل متميزة وايجابية للغاية ، فهو يبتسم ويطلق القهقهات وينظر باغتباط ويصفق متجاوبا بذلك مع أداء النجم الذى تتواصل ردود فعله المناهضة لحرب فييتنام والضباط العظام المؤمنين بها والعاكفين على مواصلتها ٠ ويقوم الكابتن جارليك هنا بالنسبة لكروناور بنفس دور اد ماكماهون بالنسبة لجيمى كارسون ، ونانسى بالنسبة لرونالد ريجان ٠

أما اختيار زنجى لتنفيذ لقطات رد الفعل فى هذا الفيلم فهو نابع من الاستراتيجية التجارية والسياسية العليا ٠ ففى العديد من الأفلام الأمريكية الحديثة - ومنها **روكى - ٣** ، يتولى زنجى مهمة مساعدة البطل الأبيض على القيام بمشاريعه ٠ بل انه يصل الى حد تأنيبه عندما يتقاعس وتخونه شجاعته ، ويسمح لنفسه بتلقينه بعض الدروس فى الوطنية ٠ ونحن هنا بعيدون عن الشخصيات المرموقة التى كان ستانلى كرامر يكلف سيدنى بواتييه بأدائها فى سنوات التمرد التى راج فيها شعار « الأسود جميل » ، مما كان يتطلب أن يبدى الأبيض

اعجابه بالجنس الزنجى بغية امتصاص غضب السود وتبرئة الأغلبية البيضاء فى نفس الوقت ٠

بيد أن الأحوال تغيرت فأعادت شخصيات مثل جارليك وأبولو كريد (المكلف بابراز روكى بالبوا فى **روكى ـ ٣**) الأقلية الزنجية الى وضعها التاريخى والأيديولوجى بتكليفها بمهمة التعرف على البيض العظام الذين يعبرون عن قيم الأمة المعرضة للأخطار ويساندونها فى مسيرتها نحو النصر ٠

والمتفرج على فيلم **صباح الخير يا فييتنام** مربوط بقوة بالشاشة من خلال ردود فعل جارليك الزنجى التى تزيد من تألق روبن ويليامز فى دور مقدم البرامج ادريان كروناور ٠ ونحن هنا بصدد المستوى الأول لربط المتفرجين بالشاشة ، وهو مستوى يمكن أن يحققه المسرح بشكل محترم ٠ غير أننا بصدد السينما ، والسينما الأمريكية بالذات التى برعت فى فن توحيد الأحياز البعيدة للغاية بعضها مع بعض ٠ فجارليك القريب جدا من النجم ليتجاوب مع حركاته البهلوانية وتعليقاته الوقحة ومحاكاته لنيكسون وجونسون وكروتكايت ، ينوب عنه باستمرار اشخاص آخرون أصابهم الذهول هم أيضا وراحوا يتطلعون ويستمعون الى مقدم البرامج عن بعد الى حد ما فى خلفية الشاشة وراء زجاج استوديو التسجيل ، أو ينوب عنه مستمعون مجهولون للبرنامج الاذاعى، خارج الحيز المتميز الخاص بالبطل ، ومنهم الفييتناميون فى شوارع سايجون ، والجنود الأمريكيون فى ثكناتهم أو فى ساحات القتال ٠ كما أن المحاكاة المضحكة من جانب ويليامز وبالأخص مونولوجاته الصاخبة التى تجمع وتكرر مرارا وتصرخ بمشاعر فييتنام المكبوتة تنتقل الى المتفرجين (وفى مقدمتهم المتفرجون الأمريكيون) عن طريق سلسلة من لقطات رد الفعل المتشابكة والمتوالية باستمرار والمصورة من أقرب المسافات حتى أبعدها ٠ وتجاوبنا الحميم مع بطلنا (فنحن نحب مقدم البرامج ادريان كروناور تماما كما يحبه أصدقاؤه المحيطون ، كما أننا نكره خصومه من كوادر الجيش ، تماما كما يبادلونه هم الكراهية) انطلاقا من تلك المواقع المتميزة التى تدور فيها الأحداث يجعلنا جزءا من تلك اللقطات الجامعة لمواقع فييتنام ٠

ولنلاحظ أن أداء مقدم البرامج المثير للضحك وتعليقاته اللاذعة وكذلك قصة حبه الصغيرة والمغامرات المرتبطة بها تصل الينا بشكل غير مباشر عن طريق ردود فعل الذين يرونه وهو يتصرف من اجلنا ومثلنا ٠

ومن جهة أخرى يصيب الأداء الشفوى لبطلنا بشكل مباشر ومتواز فييتنام بلد سكان المدن والقرى الأصليين ، وفييتنام الجنود الأمريكيين فى ثكناتهم وأثناء العمليات العسكرية · وصور فييتنام التى نشاهدها على الشاشة ونستمع من خارج مجالها الى صوت مقدم البرامج ، بطلنا الحميم ، عبارة عن نسخ طبق الأصل لصور « الحرب القذرة » التى تتوالى منذ ثلاثين سنة على شاشاتنا الكبيرة والصغيرة · انها مجرد كليشيهات ونماذج مكررة لم تعد لها قيمة متميزة ، وانحصر دورها فى أن تكون اشارات صرفة للتعرف على الواقع · فهذه الصور لا تؤدى اطلاقا الى تعميق ما نرى ونسمع من جانب بطلنا · فهى لا تنقلنا ، مثل الأعمال الفنية مما هو معروف بقدر أكبر الى ما هو معروف بقدر أقل ، ومن المفرد الى الجمع ، على حد قول امبرتو ايكو الكاتب الايطالى المتخصص فى علم الاشارات والرموز ودلالاتها · وهى تكتفى بتعزيز ما نعرف أصلا وتحصره فى تلك الحدود وتعتبره أمرا مفروغا منه ·

وهؤلاء الفييتناميون والأمريكيون المتفرغون للقيام بأعمالهم فى لقطات جامعة تسجيلية صرفة ، بينما تنهال عليهم تعليقات مقدم البرامج مصحوبة بايقاع الموسيقى الروك ، لا يعرفون ويليامز · وهم يكدون فى الحقول أو يتجولون فى شوارع سايجون الزاخرة بالمعروضات ، ويحاربون فى الأدغال أو يخيمون فى العراء · والحق اننا نشاهد فى العديد من اللقطات الجامعة ونصف الجامعة عسكريين أمريكيين يتجاوبون مع مقدم البرامج وهم يستمعون اليه من خلال الترانزستورات ويهزون رؤوسهم تعبيرا عن التاييد على ايقاع كلماته ، أو يعلنون استحسانهم بصوت مرتفع · غير أنهم محصورون فى حدود ردود الفعل المجهولة الهوية للأغلبية الصامتة · وهم لا يرون بطلهم هذا ولا يلتقون معه فى حيزه · ولذا فان نظراتهم لا تشارك فى تغذية ردود فعل الجمهور فى القاعة · فهم خارج الرواية ذاتها ، قابعون فى الجانب التسجيلى حيث لا علاقة بين المشاهد (بفتح الهاء) والمشاهد (بكسر الهاء) غير أن من المفارقات حقا أن تلك الأبعاد التسجيلية فى فيلم **صباح الخير يا فييتنام** هى التى تجعل السرد الروائى والعلاقة بين الشاشة والقاعة جذابة للغاية بشكل لا يقاوم · فهؤلاء الذين لا يشاركون فى التمثيل : العامة فى الشوارع الفييتنامية والمعسكرات وساحات الحرب لا يعرفون فى الواقع شيئا عن بطلهم هذا وان كانوا يسمعون صوته الذى يشوهه أزيز ترانزستوراتهم أو ذبذبات مكبرات الصوت · اما نحن المتفرجين فى قاعات العرض فنحظى بخصوصيتنا الوثيقة مع بطلنا ، عن طريق ردود الفعل بالطبع ، ونعيش معه دواعى قلقه ومشاعره العاطفية

وأفكاره الخاصة ومغامراته المجنونة ، وكل ذلك بدرجة أكبر بالمقارنة مع الأشخاص القريبين منه · فهم يظهرون فى لقطات بعيدة بينما نحن معه فى اللقطات الكبيرة التى تصل الى حد الاندماج · ولذا فان نظرتنا اليهم ابوية للغاية ·

وهذه البنية الثنائية القائمة على التسجيلات والرواية التى نصادفها بشكل واضح ومتقن فى **صباح الخير يافييتنام** نجدها فى كل افلام السينما الأمريكية الشعبية نصف متوارية أو متخفية بين ثناياها · وقد نجحت تلك البنية ، فى مقدمة عدة عناصر أخرى ، فى جذب المتفرج لمشاهدة افلام الكوارث التى راجت فى السبعينيات وطبعت ذلك العقد (اذ كان يتعين اعادة الأبطال الايجابيين الى مراكزهم السابقة بعد التخلى عنهم فى الستينيات) · ولقد انطلق ذلك العقد بفيلم **المطار** (١٩٧٠) ليجنح الى الهزل مع فيلم **مجانين فى الجو** (١٩٨٠) · وقد شملت هذه البنية المزدوجة افلام **المطار** الأربعة ، فخلقت بطريقة نموذجية الحركة بين مقاعد المسافرين وقمرة قائد الطائرة لتحلق بالمتفرج على جناحى الرواية ، وذلك هو التردد جيئة وذهابا بين العالم الدارج والقوم المتميزين ، وبين اللقطات العامة للمسافرين مجهولى الهوية الذين لا دراية لهم بما يحدث واللقطات الخاصة والمتفردة لقمرة القيادة حيث يجلس أحد المتفرجين مع أبطاله القباطنة أمام أجهزة قيادة البوينج ··· والرواية · ولنتمعن عن كثب فى تلك اللقطات الخاصة بالركاب الجالسين على مقاعدهم داخل الطائرة · ان أمرهم يعنى بشكل مباشر المتفرجين فى قاعة العرض بمعنى انهم يسهمون فى نقل هؤلاء المتفرجين الى قمرة قيادة الرواية · ولن الجأ هنا الى تحليل مشاهد أحد الأفلام الأربعة لذلك المسلسل بطريقة منتظمة لأنى لا أسعى الا الى تسليط الضوء على الاستراتيجية الأساسية المتبعة فى الأفلام الأمريكية الشعبية والتى اتضحت بكل جلاء فى دراستنا لفيلم **صباح الخير يا فييتنام** مما يتيح لنا امكانية ملاحظة ذلك فى افلام الكوارث · فلنعد اذن الى البوينج ٧٤٧ لنرقب المسافرين على متنها ·

عندما تتوفر امكانية تقديم لقطات للركاب عن بعد ، بحيث تتلاشى ملامحهم وسط جمعهم ويتعذر التعرف عليهم شخصيا ، أو تصوير لقطات لهم من زوايا تخفى هوياتهم ، لا يتردد المنتجون فى استخدام أرشيفات التسجيلات او تصوير ركاب حقيقيين فى طائرة حقيقية · وفيما يتعلق بالصور الداخلية فى لقطات جامعة يتم اللجوء الى نفس الطريقة المتبعة بالنسبة للصور الخارجية للمطار أو للطائرة وهى محلقة

فى السماء • وهنا لن يتردد المنتجون فى استخدام التسجيلات بشكل مباشر • وهكذا نعود مرة أخرى الى المركز العصبى للواقعية السينمائية الأمريكية التى تسيطر عليها فكرة الالتصاق تماما والى أقصى حد ممكن بالواقع الأمريكى ذاته ، حتى ان هذه الواقعية تنتمى الى اللقطات التسجيلية أكثر من انتمائها الى الرواية • وعندما يتعذر الالتقاط المباشر لصور طائرة حقيقية على الفيلم الخام نظرا لعدم توفر المال أو الوقت اللازم لانتظار سماء صافية أو عاصفة رومانتيكية لزوم ضمها الى نسيج القصة ، يتم اللجوء الى آل ويثلوك ، وهو أحد أكبر خبراء هوليود فى مجال الخدع السينمائية منذ ما يربو على أربعين سنة • وقد التقيت مع آل ويثلوك فى ورشته باستوديو شركة يونيفرسال فى هوليود، فى الفترة التى كان يعمل فيها لحساب فيلم **المطار** ٧٧ • ويلتزم ويثلوك تماما بتقاليد المصورين الأمريكيين ، أسلاف المصورين الفوتوغرافيين الذين كانوا يستخدمون نسخة شديدة الشبه للنموذج حتى يصبح من الصعب التمييز بينهما • وقد عرض على نموذج لبوينج ٧٠٧ صنعه لهذا الفيلم بالاعتماد على صورة مكبرة للطائرة • كان طول الطائرة قدمين فقط ولكنها منفذة بدقة شديدة للغاية • وقد علقها فى الورشة بأسلاك غير مرئية • وخلف هذه النسخة المصغرة للطائرة كانت هناك سحابات صغيرة مصنوعة من مادة سيلولوزية أشبه بالقطن ومعلقة هى أيضا ، ومن الممكن جعل هذه الطائرة والسحابات المصاحبة لها تنساب خلسة فى الفيلم عند تصويرها مع خلفية زرقاء باهتة ، لاعطاء الانطباع بأنها تطير فى جو صاف • ومن الواضح انه لا يتم اللجوء الى خدمات خبراء مثل ويثلوك الا كحل لا مناص منه • فهى الملاذ الأخير بالنسبة للمنتجين الذين استنفدوا كافة امكانات الواقعية • وما كان يمكن أن يطلب ايرفينج آلن من ويثلوك أن يصنع له نموذجا لهيلكوبتر لا يكلف سوى بضع مئات من الدولارات لكى يفجره فى اللحظة المناسبة فى لقطة كبيرة فى فيلم **الجحيم الملتهب** (١٩٧٤) لو كان بوسعه أن يدمر هيلكوبتر حقيقيا يبلغ ثمنه عدة ملايين من الدولارات • وبوسعنا أن نتصور فرحة كوبولا الغامرة اذ تمكن من تحقيق حلمه فى فيلم **نهاية العالم** (١٩٧٩) ، حيث أقام جسرا حقيقيا وسط الأدغال تكلف مليونى دولار ، لا لشىء سوى أن يفجره فعلا فى سياق أحداث الفيلم •

وهكذا يمكننا أن نفهم لماذا يعتبرون البديل الذى يحل محل البطل فى اللحظات المحفوفة بالمخاطر ، دخيلا يستحسن الاستغناء عن خدماته، وضربا من الجبن يتفاخر مخرجون شجعان مثل راؤول والش بعدم التردى فيه أبدا ، وغشا لا يرتضيه كبرياء نجوم مثل بلموندو وستالونى• وفى أحد مشاهد **الجحيم الملتهب** المشتعلة والخطرة للغاية دفع جون

جيلرمين ، وهو أحد مخرجى الفيلم ، دفع روبرت فاجنر الى أقصى حدود امكاناته وسط الجمر تقريبيا قبل أن يلجأ الى بديل يحل محله، بحيث لا يتمكن المتفرج من أن يرى شيئا سوى النار المشتعلة • ولا تتم الاستعانة بخبراء فى الخدع السينمائية من أمثال ويثلوك لاستنساخ الواقع الا عند استحالة التصوير الواقعى • وقد طلب ويليام فراى ، منتج **المطار ٧٧** ، من ويثلوك أن يرسم له مبنى البيت الأبيض بكل دقة لكى يحلق أمامه النموذج المصغر للبوينج ، لا لسبب سوى أن الحكومة الفيدرالية فى واشنطن رفضت التصريح له بتصوير طائرة بوينج ٧٠٧ حقيقية فوق البيت الأبيض الحقيقى •

وباختصار ، تتسلط الوثائقية التى لا تشارك فى التمثيل على الأداء الهوليودى • فالغاية بالنسبة للممثل ، خاصة منذ عهد ستراسبرج، هى ألا يمثل » وعليه ألا يكتفى بعدم الظهور ، بل وأن يتلاشى تماما » على حد قول جودار فى فيلم **راع يمينك** • وسأوافيكم أخيرا بما رحت أبحث عنه فى الصفحات السابقة : **اذا كانت الرواية السينمائية الأمريكية طبيعية الى هذا الحد فذلك لأن لقطات رد الفعل التى تتخللها هنا وهناك تعززها باستمرار اللقطات الوثائقية وعمليات اعادة بناء الواقع بأقصى قدر من الدقة •**

ولنعمل تفكيرنا مرة أخرى حول تلك الظاهرة ونستكمل ما جاء فى الصفحات الأخيرة قبل أن نعود من جديد الى **صباح الخير يا فيتنام** لكى يتكشف لنا المشهد الأهم والورقة الرابحة التى تستحوذ تماما على المتفرج وتدفع به فى صميم الرواية وهو مسلوب الارادة • فهذه السينما لا تحاول أن تلعب أو تتلاعب بالواقع أو أن تبتكر انطلاقا منه ، بل لا يهمها سوى شىء واحد ألا وهو التشبث به وتضييق الخناق حوله حتى تزهق روحه •

ولنعد اذن للمرة الأخيرة لسلسلة أفلام المطار ، والمجال والمجال المقابل ، وصفوف المقاعد فى الطائرة وقمرة قائدها • ويتعين على المتفرج أن يندس كالشبح داخل الطائرة وهى محلقة فى السماء ليكون مع الركاب • ويسرى ذلك أيضا على ممتطى صهوات الخيل فى أفلام رعاة البقر والمتسابقين بالسيارات أو القطارات • ومن المستحسن – استراتيجيا – اشراك عدد من النجوم مع الركاب الحقيقيين ، ومن الأفضل أن يكونوا غير معروفين لهم • فالنجوم موجودون أصلا فى حيزهم الخاص على مقربة منا ، فى قمرة الطائرة ولكن بعيدا عن أنظار الركاب العاديين • وعادة ما يطلب من الكومبارس أن يتصرفوا كركاب عاديين ، بغض النظر عن مضمون الفيلم (دون أن ينظروا الى الكاميرا ،

كما يقال) · وعندما يتعذر تصوير ركاب حقيقيين فى لقطات داخلية « بديكور طبيعى » فى طائرة بوينج حقيقية ، يتم اللجوء الى كومبارس يطلب منهم أن ينصرفوا تماما كما يتصرفون فى الواقع ولكن هذه المرة داخل مقصورة طائرة تم بناؤها فى الاستوديو · ولكى تتحقق الخدعة على أكمل وجه ولا يلاحظ أحد الانتقال من الواقع الى نسخة منه . يجرى تصوير صعود الركاب فى طائرة حقيقية ، وسط حركة المرور فى مدرج المطار ·

ومن المفيد أن نشير بهذه المناسبة الى تقاليد السينما الأمريكية الراسخة فى مجال الواقعية المصورة · فعلى سبيل المثال كان راؤول والش (أحد رواد الاخراج السينمائى الهوليودى ، بدأ نشاطه كمساعد لديفيد جريفث) يلجأ دائما الى رعاة بقر حقيقيين ككومبارس فى أفلام الوسترن العديدة التى أخرجها · واذا كان المخرج التعبيرى الألمانى فريتز لانج قد نجح فى التشبع بالواقعية السينمائية الأمريكية فان ذلك يعود الى كونه قد تبنى فى انتاجه الألمانى قبل الأخير **ميم الملعون** (١٩٣١) المعالجة التصويرية الهوليودية المفرطة فى واقعيتها · فقد استخدم فى عدة مشاهد رجال عصابات حقيقيين من برلين حتى ان الشرطة اضطرت الى مداهمة الاستوديو ثلاث مرات أثناء تصوير الفيلم · ومن المفيد أن نذكر أن فريتز لانج كان يمهد ، وهو يخرج هذا الفيلم فى بدايات عهد النازية ، للانتقال الى الغرب وبالذات الى لوس انجلوس · وكان فيلمه هذا بمثابة جواز سفر صالح تماما للحصول على تأشيرة لهوليود ·

واذا كان الأمر يتطلب أن يتسرب بعض الكومبارس الى الطائرة التى تم بناؤها فى الاستوديو ، دون أن ندرى ، لزوم الواقعية ، فمن الضرورى أيضا أن تبدر منهم وهم جلوس فى مقاعدهم داخل الطائرة بعض الايماءات البسيطة فى مقدمة اللقطة دون أن يخل ذلك بالخلفية الواقعية فى مجموعها · ولنقترب الآن من الحيز المتميز بالنسبة للمتفرجين ، ألا وهو قمرة طاقم الطائرة ، مع الالتزام بمراحل ذلك الاقتراب · يجب أن نلاحظ فى هذا الصدد سلوك المضيفات ، وهن عادة مضيفتان فى أفلام المطار · وحيزهما هو الممر الفاصل بين مقاعد الركاب ، وبالاخص بينهم وبين الحيز المغلق الخاص بقمرة القيادة حيث يقود النجوم الطائرة ويشدون المتفرجين الى الرواية · والمضيفات هنا ممثلات يشاركن فى أحداث الرواية ، وبالتالى فان نظراتهن المعبرة عن ردود افعال تلقت التدريب اللازم · وهذه النظرات ليست سريعة مثل نظراتنا ونظرات الركاب المجهولى الهوية ، بل نظرات حرص السينمائيون على

تحديدها بدقة ، لأنه يجب « أن تستقر طويلا وتتثبت » كما كان يقول لوتشينو فيسكونتى وهو يدرب كلوديا كاردينالى فى فيلم **الفهـــــد** ٠ لقد تعرفنا على أولئك المضيفات مقدما ، قبل دخول قاعة السينما ، وكان لنا حظ رؤيتهن على حدة فى بداية الفيلم من خلال مشاهد قصيرة وقبل المسافرين الذين لم يصادفوهن الا عند دخولهم الطائرة ٠ والمضيفات يلاحظن بعض الركاب المتميزين ، مع حرصـهن فى الوقت نفسـه علـى أن يضعن أنفسهن فى خـدمة سـائر الركاب ، وعلى أن يكن على صـلة وثيقة بالجمع الوثائقى المجهول الهوية ٠ ولذا سنكون نحن المتفرجين خلفهن عندما يدخلن محراب النجوم الذين يتقرر مصيرنا الروائى على أيديهم ، وفى صحبتنا صور الركاب التى تؤكد الطابع « الحقيقى » لأدائهن ٠ وعندما سيتقدم النجمان : القبطان ومساعده ، معا أو كل منهما على انفراد (شارلتون هستون ، دين مارتن ، جاك ليمون ٠٠ الخ) وسط الركاب من أجل أحداث التحول ، ستكون قد انقضت فترة تشبع سبقت ذلك اللقاء ومهدت لوقوعه ٠

وبعبارة أخرى (ومع تجنب التمسك بالتعاقب الزمنى) فان واقع المطار الذى تم تصويره بشكل مباشر ، ينتقل من مجاله العام «التمهيدى» الى النطاق المخصص لركوب البوينج واقـلاعها ٠ وبمجـرد اسـتقرار جميع الركاب المجهولى الهوية فى أماكنهم داخل الطائرة ، يظهر وسط هذا التصوير الوثائقى الناطقون باسمهم الذين يؤدون أدوارهم الثانوية فى اطار الأداء المتخصص للمضيفات الجويات اللاتى يتزودن بسلوك المتفرجين من الركاب ويذهبن لملاقاة أبطـال قمرة القيادة باسمهم ٠ وعلى اثر بضعة تمارين للتدريب على التصرف وعلى ردود الأفعـال ، وأمـام لوحة القيادة التى أعيد بناؤها بدقة شديدة ، يكون القباطنة مستعدين للالتقاء بالركاب ، خاصة عن طريق أداء المضيفات الذى مهد لذلـك اللقـاء (الذى لن ندرسه فى مجمـوعة أفلام المطـار ، ولكننا سـنجد بنيته النموذجية فى **صباح الخير يا فييتنام**) المعتمد على نظام المشاهـد والمشاهد والمؤدى دوره بشكل مكثف ٠ ولنقل اجمالا ان الجانب الروائى يندمج دائما مع الخلفية الوثائقية (أى دون أى ردود فعل) ٠ ويجدر بنا أن نلاحظ اننا يجب الا نعتبر هـذا الوصف عملية تطـوير زمنى تجرى من العام الى الخاص ، ومن الخارج الى الداخل ، ومن الوثائق الى الرواية ، وفقا لعـلاقة سببية أوتوماتيكية ، وبلا أية نقيصة ، كمـا هـو الحال مثلا فى المشهد الأول من فيلم **اضطراب** (اخراج هيتشكوك ، ١٩٦٠) : مدينـة غير معـروفة فى لقطة جامعـة ، وحى فى المدينـة ، ومجموعة بيوت ، ونافذة وغرفة ندخلها ومنها تبدأ الرواية ٠ انهـا

بنية عامة ، أود أن ألقى الضوء عليهـا لأنها تشـمل السـينما الشـعبية الامريكية وترسم حدودها ٠

فالوثائق هى التى تغذى اذن الرواية السينمائية الأمريكية ، أى أن الواقعية التى لا تمت بصـلة الى التمثيـل هى التى تواصـل الأداء الروائى للمجـال والمجـال المقابل وبالأخص لقطات رد الفعل ٠ وعليه اذا كنا أول وأقرب من ينظرون الى أبطـال الشاشة بوصفنا المتفرجين فنحـن لا نستطيع أن نتمعن حقا فى وجوههم الا لأن هنـاك خلفنـا ، فى الدرجة الثانية ، أفرادا آخـرين على الشاشة جاؤوا من الخـارج ٠ وهـؤلاء لا يتركوننا ، مع أن نظراتهم غير محددة وموزعة ، ومتفقة مع الواقـع الخارجى ٠ وهم يرسلون مندوبين عنهم لدى أبطالنا لكى يعبروا بكل دقة وواقعية ممكنة عن احتياجاتهم ٠ أما أبطالنا فلا يتوغلون بشكل طبيعى للغاية فى أدوارهم الا لأنهم مرتبطون باستمرار بالجمع المجهول الهوية عن طريق من يمثلونه ٠ وهكذا تتداخل حركة مزدوجة تدفـــع المتفرج ٠ فالحقيقة الدارجة والمبتذلة تصعد على مراحل متتالية نحـو النجوم ، بينما تنزل النجوم لكى « تنغمس » بانتظام فى الواقع ٠ أما المتفرج فى القاعة فهو جزء من الواقع اليومى ويحلم بعالم آخر مثالى ، فهو يشارك فى المسار المزدوج الذى يمكن أن يكون الحركـــة السينمائية الأساسية ٠ وهذا ما يحدث فعلا ٠ فنحن فى صف الأبطال لأننا نود أن نتميز عن الجمع دون أن نقطع أبدا روابطنا معه ٠ وتعود قوة الفيلم عند هيتشكوك الى كونه يحرص على أن يعرض علينا فردا عاديا منغمسا فى خبراتنا الزمنية والمكانية ولكنه يصادف أشياء غير مألوفة ٠ ومما يدل على أن هيتشكوك نجح فى اكتشاف لغز السينما أن السينمائيين الباحثين عن صيغ رابحة عكفوا على محاكاته منذ حوالى نصف قرن ٠ فرومان بولانسكى الذى فقـد الهـامه بعد فيلم **الحى الصينى** (١٩٧٤) حاول مؤخرا أن يستعيد مركزه بشكل يدعو الى الرثاء فى فيـلم **فرانتيـك** الهتشكوكى البنيـة ٠

لقد سبق لنا أن حللنا الدور الذى يؤديه الكابتن الزنجى جارليك نيابة عنـا فى فيـلم **صـباح الخير يا فيتنام** ، بردود فعله المتلاحقة ازاء أداء مقدم البرامج وبمده الجسور بين الواقع البعيد والرواية ٠ غير أن المهمة الأساسية لمندوبنا جارليك ، التى تتمثل فى المقـام الأول فى عملية « الربط » ، تؤدى دورها بالأخص فى نفس اللحظة التى يقرر فيها روبن ويليامز الامتناع عن الاضطـــلاع بدوره كمقدم للبرامج الاذاعيـــة ٠ فعندما تتوقف الرواية عند هذه النقطة يأتى رد فعل جارليك فى أقوى صورة ، اذ يعكف على مواصلتها (أى الرواية) باللجوء الى الواقع

التسجيلى · لقد نشب نزاع علنى بين كروناور وعدد من أصحاب الرتب الكبيرة فى الجيش ، يحلو لهم أن يفرضوا الرقابة على نشاطه · ويقدم كروناور استقالته بعد ان أعيته مقاومته لهم · وعندئذ يعرض علينا المشهد الكلاسيكى للبطل الذى دب اليأس فى نفسه فراح يتعاطى الخمور حتى الثمالة فى أحد البارات · وهكذا يتوجب على جارليك أن يلجأ الى أقوى رد فعله · فهو يوبخ ادريان كروناور ويعنفه ويلقى عليه المواعظ ، مذكرا اياه بارتفاع معدلات الاستماع الى برامجه ، وبالحب الذى يكنه له الجيش والمستمعون مجهولو الهوية وباعجابهم بشخصه وتأثيره غير المألوف على الجنود الأمريكيين · بيد انه يشير اليه بالأخص الى أنه لا يحق له أن يتنحى لأن هناك مسائل أساسية وتاريخية عليه أن يكشف النقاب عنها ، وأنه لمن الجبن أن يتخلى عن رسالته وينزوى خارج المجال ، بينما العالم بأسره يتطلع اليه وينتظر كلمته · ويواصل جارليك المهمة الموكولة اليه فيأخذه معه فى سيارته « الجيب » ليجوب بها شوارع هانوى المزدحمة ولكن أين سيذهب الكابتن الزنجى ببطلنا ؟ قد نتصور أنه سيعيده الى موقع عمله فى محطة الاذاعة · غير أن هذا التصرف قد يناقض مع سيكولجية الطرفين : فجارليك ليس من النوع الذى سيجبر كروناور على التصرف على عكس مشيئته ، كما أنه لا يتمتع بالسلطة التى تؤهله للتدخل على هذا النحو · لا ، فجارليك يصحب معه نجمنا ، بعيدا عن الرواية ، وباتجاه الوثائقية ·

وهكذا ينتزع زمام المبادرة من جارليك ، بعد بضع لقطات قاد فيها سيارته الجيب وبجواره كروناور · وفجأة تعجز السيارة عن التقدم فى طريقها نتيجة لتكدس فظيع لشاحنات الجيش الأمريكى التى عطلت حركة المرور بسبب المناورات التى تجريها · وسرعان ما يجتاح الواقع العسكرى كل مجالنا الروائى · فكأن الجنود الذين شاهدناهم من قبل ، ولكن على بعد وخارج نطاقنا وهم منفعلون بصوت مقدم البرامج قد قرروا الالتقاء معا فى هذا الحشد لكى يتمكنوا أخيرا من رؤية بطلنا · وقد تمت تهيئة كل ما يلزم لتحقيق ذلك اللقاء ، اذ توقفت فجأة الشاحنات بحمولاتها من الجنود وباتت تحيط بالسيارة الجيب التى يستقلها النجم · وجرى توزيع المشاهدين الخاصين بالشاشة فى المحيط المباشر للمشاهد (بفتح الهاء) الرئيسى ، حسب المصطلحات السينمائية ، استعدادا للاعتماد على لقطات رد الفعل · وتلك هى البنية التداولية للمشاهد التى تضمن التوصل الى الهدف بكل تأكيد · وقد برع بشكل خاص فى استخدام تلك البنية والت ديزنى المصاب بهوس لقطات رد الفعل · ولعلنا نذكر جميعا الحيوانات التى خرجت من كل فج فى الغابة المسحورة فى فيلم **الأميرة والأقزام السبعة** (١٩٣٨)

لتتحلق حول البطلة وترنو اليها معا بحدب ، وكذلك كل منها على حدة • وسيعيد ذلك الى أذهاننا أيضا مختلف النظرات التى أملوهـــا على مارلين مونرو •

ووفقا لما تقتضيه متطلبات الرواية ، يتولى جارليك المتخصص فى القاء النظرات على بطلنا ، يتولى مهمة اجراء التعارف بين مقـــدم البرامج والجنود ، فيقف داخل السيارة ويرفع عقيرته ويضاعف من حركاته لكى يتعرف الجنود على النجم الذى اقتحم مجالهم دون أن يدروا • والواقع أن جارليك يعمل جاهــدا « لربط » الوثائقية بلقطة رد الفعل لكى تسير الرواية قدما على خير وجه • ولم تكن الحركة الهزلية التى طبعت شخصية الكابتن بطول الفيلم بريئة فى حد ذاتها لأنها كانت هى أيضا مسألة « ربط » : فمن عادات جارليك السيئة التى لا يتمكن من التخلص منها أن يدير مفتاح تشغيل محرك السيارة مع أن المحرك يدور أصلا ، مما يثير موقفا كوميديا بسبب الصرير الناجم عن هــذه العملية • ولو تمعنا فى الأمر لاتضحت لنا حقيقة دور جارليك فى القصة المقدمة لنا • انه دور تافه فى الواقع لأن المحرك يواصـــل دورانه والسيناريو يؤدى مهمته ومقدم البرامج مهيمن على الموقف بنبرات صوته وبالصور والموسيقى ، دون أن يكون لجارليك أى دور فى ذلك • فعلى صعيد العناصر الأساسية التى تحكم تعاقب الأحداث ما كانت القصة لتفتقد أى جانب مهم منها لو لم يكن جارليك موجودا ، وهو شىء مثير للحرج لأن جارليك زنجى • غير أن جارليك يصبح مهما للغاية من المنظور السينمائى (وفقا لنظام السينما الأمريكية بالطبع) لاستدراج المتفرجين نحو السيناريو وربط الشاشة بالقاعة ، وفى المقـام الأول لدعم الجانب الروائى بالواقع الوثائقى ، مما يؤكد على أية حال أن الزنوج يواصلون أداء دور السيور المتحـركة التى تحقق النفـوذ الأبيض فى مجال الفنون السينمائية والاستعراضية •

وعليــه ، يحــاول جارليك جذب أنظار الجنود الأمريكيين ، دون أن ينجح فى البداية • وفيما عدا المتفرجين فى القاعة الذين يحتاجونه للعثور على بطلهم ، لا يبدى أحد اهتمامه بجارليك ، لا مقدم البرامج المنطوى على نفسه وهو قابع فى مقعده وعيناه غافلتان ، ولا العسكريون الجالسون فى صفوف على دكك الشـــاحنات دون أية فكرة عن تواجـد النجم على مقربة منهم • ويتعين على جارليك أن يتمادى فيجبر كروناور على اطلاق صيحته الاذاعية التى جعلت شهرته تطبق الآفاق : « جـود •••• مور ••• ننج فييت ••• نام ! » لكى تنطلق العصا السحرية للقطات رد الفعل السينمائى • وعلى الفور يتعرف الجنود على بطلهم ،

فيشتركون معنا فى الرواية وتنصب أنظارهم على كروناور ، أولا فى كتل متجمعة ، ثم فى حمولات الشاحنات ، ثم موزعين فى لقطات فردية كبيرة · وبمجرد اتجاه أنظار الجنود نحو البطل الذى استدلوا عليه ، سيميل جارليك الى الاختفاء بعيدا عن حركة ردود الأفعال التى ستحكم ايقاع المشهد · وهو لا يظهر الا فى لقطات قليلة صامتا ومستقرا فى مكانه الى جانب بطله الذى استعاد نشاطه · لقد أدى دوره كتابع مكلف بمواصلة السرد ، وياسعاد المتفرجين فى القاعة ، وبوسعه الآن أن يترك المجال ليعود الى مقعده فى السيارة قـــرير العين وسعيدا بقسمته ·

لقد تسربت الدقائق العشر التى استغرقها لقاء مقدم البرامج مع العسكريين داخل الرواية وتميزت باســتراتيجيتها المثيـــرة للاعجــاب وبفاعليتها السينمائية · فسيهيمن النجم على مجالنا من خــلال مسلسل نظرات المعجبين المحيطين به فى مجــال الشاشة حتى ان الواقع العسكرى سينصهر مع أدائه · فعلى اثر صيحة « صباح الخير يا فييتنام » تنتظــم حركتان متوازيتان ، كل منهما مقابلة للأخرى ، ثم سرعان ما تختلطان معا : حركة الواقع العسكرى الذى تخلى منذ لحظــات عن لا مبــالاته الوثائقية ، وحركة الرواية التى أفاقت من سباتها المؤقت (حيث كان النجم فى غفوة) لتتصل بالواقع · وبقدر ما تتميز ردود فعــل الجنــود الأمريكيين ازاء نجمهم بتفرداتها حسب أصولهم ، بقدر ما يندمج النجم أكثر فأكثر فى دوره كمقدم برامج · ومع تخلص الأفراد من هويتهم الوثائقية المجهولة واكتسابهم وزنا واحتلالهم مجال اللقطــات وبروز ردود أفعالهم ، بمشاركتهم فى الرواية ، تتصاعد انطلاقة النجم ويزداد تألقا فى أدائه ·

والحق أن روبن ويليامز لم يؤد أبدا دوره كمقدم برامج على مثل هذا المستوى المتفوق الا فى ذلك المشهد الذى تدور أحداثه خـــارج أستوديو التسجيل الاذاعى وفى حضور المستمعين · فهو يعـــوم فى مياهه ، كما تتوفر له امكانية تحقيق حلم كل ممثل سينمائى مؤمن بمنهج ستراسبرج ، أى تجنب الانزواء فى اطار الشاشة ، وكسر الحائط الرابع والتشبث بواقع القــاعة · فبامكان ويليامز امتطاء صـــهوة هذا الواقع واظهار مهارته فى القفز والتشقلب · وهو لم يعد ملزما بمحاكاة واقع الحرب ليتأكد من مدى تعرضه للمقاومة ، كما لم يعد مرغما على اقحام ردود فعل مستمعيه من الجنود بالدق على ميكروفونه والتحرك فوق مقعده والرقص فى غرفة التسجيل ، فجنود فييتنام « الحقيقيون » (الذين تسربوا عن طريق بدائلهم فى لقطات كثيرة) موجودون هنا أمامه

بلحمهم ودمهم · ولما كان ويليامز متعطشا الى الواقع وفى حاجة ملحة الى الارتواء بالحقيقة المجسدة أمامه لكى ينطلق بالشخصية التى تقمصته فانه لا يكتفى بنظرات الاعجاب التى يحيطها به المستمعون اليه ، بل يبادر بتوجيه أسئلته للجنود ويدفع حوالى عشرة من بينهم الى التقدم كل بدوره على حدة لكى يعلن اسمه ويذكر مكان ميلاده ، مما يفصح عن تعبيرات وجهه وجرس صوته · وهكذا يستخلص النجم من بين الجمع العسكرى خامات تصلح لشد الانتباه اليه من خلال أفراد ذوى هويات متميزة يجذبهم لمشاركته فى الرواية فى لقطات كبيرة يعتمد عليها ويرتبط بها وينتشر من خلال اللقطات التى يظهر فيها · فهذا الجندى القادم من تكساس يوحى اليه بمحاكاة لكنة أهالى تكساس بطريقة هزلية · وهو يندمج فى ذلك للحظة قصيرة ليعود الى أدائه الأساسى ، ثم يعتمد بعد ذلك على جندى من ولاية فيرجينيا لينطلق بايماءة مضحكة بلهجة الجنوب المطوطة ليهبط مرة أخرى · وهو يستغل أبرز جوانب اللقطات الكبيرة التى تعد له خصيصا كما لو كانت ثمارا ناضجة تقدم له على طبق من فضة : الاعجاب الساذج من جانب أحدهم ، والوطنية السليمة الطوية التى يبديها آخر ، والتهيب من جانب ثالث · بل انه يستغل تهتهة أحد الجنود لكى يقدم « نمرة » كوميدية يقلد فيها تعبيرات وجه الجندى وطريقته فى النطق ·

لقد خرج الجنود الأمريكيون اذن من ثكناتهم ومن ساحات المعركة واقتربوا من النجم الذى يهدد بترك مجال الرواية ، فهيأوا له ، بايعاز من مندوبنا جارليك الفرصة للانطلاق قدما فى القصة التى توقفت مؤقتا · وتلك هى البنية التى تقوم عليها أفلام رعاة البقر ، ذلك النمط الأساسى فى السينما الأمريكية · وبمجرد استعادة كراونر لمركزه كمقدم للبرامج بدعم من حوالى ثلاثين لقطة رد فعل متتالية ، واثبات انه مهيأ بما فيه الكفاية للحظة التحول المنتظرة ، تبدأ الشاحنات فى التحرك بضجيجها المعهود ، فتجتاح المجال من جديد اللقطات الجامعة فى بداية المشهد · وفى خضم تلك اللقطات الوثائقية الجامعة التى يعود من خلالها الجنود الأمريكيون الى لا مبالاتهم بالرواية وينكبون من جديد على أعمالهم ، يظهر الكابتن جارليك مرة أخرى بوجهه الباسم والهادىء لقد استعاد هو أيضا دوره أمام مقود السيارة ، وهو يعلم ، كما نعلم نحن المتفرجين ، أن بطلنا سيعود بعد قليل الى موقع عمله وميكروفوناته لتقديم برامجه ·

لقد تعرضنا هنا لأحد المشاهد الأشد افصاحا عن الديمقراطية الشعبوية الأمريكية ، والمعبرة سينمائيا على أحسن وجه عن شعار :

« من الشعب وبالشعب ومن أجل الشعب » المنصوص عليه فى الدستور الأمريكى ، والذى تشبث به الممثل الأمريكى رونالد ريجان لكى تعتمد شخصيته كرئيس للولايات المتحدة • ولا يستطيع الممثل روبن ويليامز أن يعبر تماما عن شخصية كروناور وأن يؤدى دوره كمقدم للبرامج بالشكل المناسب والصحيح الا وسط الجنود الأمريكيين الذين يثبتون له بانفعالاتهم المتعددة أنه البطل الملائم الذى سيحقق ما يتوقعونه منه •

لقد أعادتنا دراسة لقطة رد الفعل السينمائية باستمرار الى رد فعل المتفرج ازاء الشاشة أو تفاعله معها ، الذى يسوقنا بدوره الى ملاحظة التبادلات الديماجوجية للغاية بين الواقع والخيال • فكل شىء يسهم فى نهاية المطاف فى جعل ما تحققه السينما الشعبية الأمريكية انتاجا صناعيا يقيم علاقة « حسن جوار » ، حسب التعبير الأمريكى الشائع ، مع الواقع الأمريكى فيحاكيه ويحميه بل ويحتمى به أيضا حتى ان الفن السابع الأمريكى غدا أشبه « بالبطانة » الأيديولوجية التى تتدثر بها الولايات المتحدة •

والمؤلف المهم « **أمريكا المصنوعة سينمائيا** » لكاتبه روبرت سكلار يوضح لنا بالأخص أن انتاج فيلم فى استوديوهات هوليود لا يختلف أبدا عن انتاج سيارة فى أحد مصانع ديترويت • ولما كان الفيلم الأمريكى عبارة عن افراز تقنى مباشر للمناخ الاجتماعى والثقافى الأمريكى فان النجم السينمائى يتواجد بلا انقطاع فى لقطات رد الفعل• وكلما زاد اكتساح تلك اللقطات للمجال ، تضاءلت بالتبعية المسافة بين الممثل والدور الذى يؤديه • ولقد قال آرثر ميللر فى حديث اذاعى أجرى معه بمناسبة صدور كتابه « **مذكرات** » : « لم تكن هناك أية فجوة ولو ضئيلة بين مارلين مونرو المرأة ومارلين مونرو النجمة » •

وقد تعرضنا باسهاب لتحويل الممثل الى نجم بواسطة رد الفعل الذى يتعين أن يتغلغل فى واقع الأحداث الوثائقية لكى تظل أنظار القاعة معلقة بالشاشة • ويهمنا أن نعرف الآن أن سينما لقطات رد الفعل تحصر نفسها بحكم بنيتها هذه فى شكل من المونتاج العرضى يسود فيه ما أسميه رقابة مفروضة فى كل لحظة على الحيز البديل الذى يستعاض به عن النجم •

الفصل التاسع :

الرقابة الصارمة المفروضة على البطل

كان لمسلسل **روكى** ولا يزال تأثير هائل على الشباب عن طريق البث التليفزيونى . وقد امتد ذلك على مدى عقد ، كما أن حلقات هـذا المسلسل ظلت تظهر على التوالى مرة كل ثلاث سنوات : **روكى – ١** (١٩٧٦) ، **روكى – ٢** (١٩٧٩) ، **روكى – ٣** (١٩٨٢) ، **روكى – ٤** ١٩٨٥) (ملحوظة : تم انتاج **روكى – ٥** بعد صدور هذا الكتاب بالفرنسية ، بعد ست سنوات ، فى عام (١٩٩١) . وقد حقق **روكى – ١** نجاحا كبيرا فى قاعات العرض ، فى فترة راح يتزعزع فيها مركز أفلام الكوارث . وهذه السينما التى تعرضنا لها جزئيا من خلال سلسلة أفلام **المطار** ، أطلق عليها بعض النقاد الفرنسيين تسمية « سينما التشبث بالحياة » . ومما لا شـك فيه أن هـذه التسمية تعكس المحـاولات التى يذلها عبثا أبطالها المنهكون والطاعنون فى السن ، لانقاذ ما يمكن انقاذه والحفاظ على شذرات عالم لا يعرف الى أين يتجه ، وساهمت فى زعزعة أركانه أفلام الهيبيز المتمردة على التقاليد . أما أفلام سلفستر ستالونى فقد أحيت من جديد البطل الخالص والبسيط واستعادت له مركزه فهـــو البطل الذى يحقق الوحدة عبر الافلام الأربعة ويقتفى أثر الرواد الأوائل، وينطلق مثـل الجواد الجامح حتى يبلغ الأراضى السوفييتية .

ولقد سبق أن تناولت فى محاضرة ألقيتها فى ندوة نظمها اتحـاد كيبيك للدراسات السينمائية سلسلة أفلام **روكى** من منظور أســطورة الحدود والاندفاع نحو « الغرب » الذى قال عنه فردريك جاكسون ترنر فى بداية مؤلفه **القيم الحدود وتاريخ أمريكا** : « انه يلقى الضوء على تاريخ الولايات المتحدة » . وأود أن أتوسع هنا فى بعض الأطروحات التى عرضتها آنذاك بغية معالجة لقطة رد الفعل بوصفها حيلة لفرض الرقابة على البطل . ففى بداية المسلسل يكون روكى بالبوا مجرد ملاكم قليل الشأن يشارك فى معارك الشوارع بالأحياء المشبوهة فى فيلا دلفيا . ولم يكن اختيار ستالونى مدينة فيلادلفيا كموقع تدور فيه أحداث فيلم

روكى ابن الصدفة · فهى مركز الانطلاقة الكبرى ، فسميت لذلك « أثينـا أمريكا المستوطنة » لأن الدستور الأمريكى تمت صياغته فيها ·

ويتعين أن نلاحظ الى أى مدى تكشف المشاهد الأولى من **روكى ـ ١**، حيث يتعامل البطل مع العالم المشبوه المحيط به ، عن الانحراف المصاحب للاندفاع نحو الغرب · فهذه الحركة التى تتغذى بديناميتها تنحـرف بالشعور القومى لصالح الفردية ليس الا · وعصابات السطو والنهب ، الحقيقية منها والسينمائية ، سواء عصابة ريتشارد نيكسون أو عصابات **القيصر الصغير** (١٩٣٠) **وعدو الشعب** (١٩٣١) هى الشر الذى لا مفر منه وسط التقدم المنشود والديمقراطية ، فى خضم الصحارى الموحشة والانطلاق نحو « الغرب » · وبعبارة أوضح فان عقلية السطو المتغلغلة فى صفوف العصابات الأمريكية ترجـع الى الفردية المفرطة فى انانيتهـا والمناقضة للمثل العليا الأمريكية التى تجسدها فردية أخرى متأقلمة مع المجتمع · ويتعرض بالبـوا فى بداية المسلسل لخطـر التـردد فى تلك الفوضوية التى يتمسك بها خصمه فى **روكى ـ ٣** الذى سيتغلب عـلى بطلنا فى منتصف الفيلم · انه ملاكم متوحش يعتبـره المدرب ميكى « سفاحا » و « سبة فى جبين محترفى الملاكمة » وفردا منعزلا لا تلقى النتائج التى يحققها أى تشجيع ·

وسرعان ما يسلك روكى الطريق المستقيم المؤدى الى التقدم من خلال الصراع المشروع الذى يؤيده المجتمع ويتحمس له · وابتداء من اللحظة التى انتزع فيها الملاكم نفسه من الشوارع الضيقة والمعتمة فى أحياء فيلادلفيا السيئة السمعة ، وتولى فيها المدرب الرسمى مهمـة الاشراف على تمارينه وفقا لقواعد واضحة ومعترف بها من الجميع ، ستظل ردود الفعـل على الشاشة ابتـداء من الثلث الأول من اول افـلام المسلسل ، وبلا انقطاع حتى المشهد الأخير من **روكى ـ ٤** ، ستظـل مكرسة لمساندته فى صراعه من اجل الفوز ببطولة العالم فى الملاكمة · ويتحتم بالتالى أن يحقق أداء روكى البطل تقدما مستمرا لقطة بعد لقطة ومشهدا بعد مشهد ، بحكم ردود الفعل المتعددة والمتنوعة التى تبديهـا شخصيات الشاشة المحيطة به ، وكل ذلك فى خط مضطرد ونمـوذجى يستبعد اية فجوة كانت بين العلة وانعكاسها المباشر · وعليه فان ردود الفعل أزاء ما يقدم عليه روكى تتنقل على الدوام بين اللقطات الكبيرة المتميزة لزوجته ادريان ، واللقطات الجامعة للجمهور ، مرورا باللقطات المقربة للمدرب ميكى ، وزوج اخت البطل بولى والخصم الذى لا بد وأن يسقط طريح الأرض فى الحلبة ، مما يضفى قدرا من المسئولية الاجتماعية والقومية على انجازات البطل وانتصاراته · ويخيل لى أن

نظام المجال المقابل المخصص لردود الأفعال التى تؤمن المصداقية لمجال البطل ، يشكل فى صميمه نظاما للرقابة المشددة · والواقع أن لقطات رد الفعل تفرغ أعمال البطل فيما يشبه العقد الاجتماعى ، اذ أن تلك الأعمال تسجل له فى اطار تقييم المجتمع لها وتصديقه عليها · ويتأكد هنا ما سبق أن عرضته وهو أن العلاقة بين المجال والمجال المقابل هى التعبير السينمائى عن الفردية السينمائية الأمريكية التى يتوجب قسرا أن يحد من غلوائها كل من المساعدات المتبادلة ووشائج حسن الجوار · فلولا الفوز فى ظل تكافؤ الفرص فى ظل تعدد الأجناس فى الولايات المتحدة لما أمكن بناء صرح الأمة ، والبديل هو التردى فى فوضى الهمجية ·

وحلبة الملاكمة هى المحور الذى يدور حوله مسلسل أفلام **روكى** · ولقد تجلت هنا الغريزة الفريدة التى تميز بها سلفستر ستالونى ، كاتب السيناريو والمخرج والممثل الرئيسى · والحق أننا بصدد « غريزة » فيما يتعلق بستالونى · ألم يكرر مرارا فى أحاديثه أنه لا يعمل بالسينما الا لأن ذلك يسعده ، مع اقتناعه فى الوقت نفسه بأن ما يسعده سيسعد الجميع بالضرورة ؟ وتتبلور فى حلبة الملاكمة كافة مشاهد أفلام **روكى** ، وهى تلملم هزائم وانتصارات البطل فى حياته اليومية وفى فترات تدريبه الشاق والتراخى : ففى كل مشهد من مشاهد الملاكمة فى الحلبة ، وبالأخص المشهد الأخير من كل فيلم من الافلام الأربعة نجد المرحلتين اللتين تحددان ايقاع المسلسل بأسره : المرحلة السلبية التى يتلقى فيها البطل الضربات (مرحلة التشبع) ، والمرحلة الايجابية التى يكيل فيها الضربات (التحول) · فالحلبة هى الموقع الذى يتحقق فيه جوهر البنية الثنائية الأمريكية للمجال والمجال المقابل ، وكذلك فان الشخصيات المتميزة (ادريان وميكى وبولى) المتواجدة على مشارف الحلبة تشكل فى الواقع بردود أفعالها مندوبينا الأقدر على اقناعنا · لقد لاحظنا آنفا الخطر الذى يتهدد روكى فى بداية المسلسل ، ألا وهو أن ينساق وراء لا شرعية العصابات المتخفية بعيدا عن الأنظار · ويجب أن نشير بهذا الصدد الى أن الأمة ليست فى حاجة فقط الى عرض وابراز الغرائز الهمجية عند البطل ، ولكنها تحتاج أيضا الى نقلها واعادتها الى حيز رحب ، أركانه متفتحة تحت سمع وبصر المجتمع كله · ومع أن الاطار السينمائى لحلبة الملاكمة يعتبر الى حد ما حيزا محدودا بل ومغلقا الا أنه فى الواقع حيز اجتماعى · فحلبة الملاكمة مجال يبرر لنا همجية البطل لأنها همجية خاضعة لرقابة الأمة من خلال المجال المقابل · فالضربات التى يكيلها روكى لها انعكاساتها عند الجمهور من خلال مندوبينا الذين يمهرونها بالختم الرسمى والديمقراطى ·

وينصب الجهد الرئيسى للقطات رد الفعل فى كل المسلسل على ترويض همجية البطل واستئناس « نظرة النمر » التى يتميز بها ٠ والحق أن اختيار تسمية « عين النمر » كعنوان ثانوى للنسخة الفرنسية من روكى ـ ٢ كان موفقا ٠ ويتضح لنا بالتحليل أن الأفلام الثلاثة الأخرى وليس الفيلم الثانى وحده ، تشكل فى مجموعها ترويضا حقيقيا لنظرة البطل عن طريق لقطات رد الفعل ٠ كما يتعين أن نستخلص بعض سمات الطبيعة الهمجية المميزة لتلك الأفلام ومقابلها المتمثل فى براءة البطل الفطرية ٠ فسيتيح ذلك الفرصة لتحديد أفضل للمجال الذى يعيش فيه روكى قبل التطرق الى تحليل لقطات رد الفعل المكلفة بمهمة نقل البطل الى داخل ذلك المجال ٠

فهناك مجموعة من الحيوانات مرتبطة بشخصية بالبوا : الكلب الضال المصاحب للملاكم الذى يوجه له الحديث ، والنمر المرسوم على ظهر الصديرى الذى يرتديه ، ونمر حديقة الحيوان الحقيقى البادى وراء ظهره والذى يستشهد به فى اللحظة التى يطلب فيها الزواج من ادريان ، والسلحفاتان اللتان يحتفظ بهما فى مسكنه وأسراره التى يسر بها اليهما ٠ وهناك أيضا ، وقبل المواجهات فى الحلبة رجوعه الى ماضيه فى البرية ، وتلك « تيمة » متواترة فى السينما الأمريكية خاصة فى أفلام رعاة البقر والحرب ، نجد أنها « لازمة » فى سياق أفلام فرانك كابرا ٠ وهكذا تعرض علينا من خلال مونتاج سريع صورا متداخلة أشبه بالكليشيهات تربط بينها موسيقى عسكرية ، لافادتنا بأن روكى ينتمى أصلا الى تقاليد الرواد الأوائل : فهو يقطع الأشجار ويحمل على كتفه كتل الخشب ويحرث الأرض ويخوض فى المستنقعات ويتخطى العوائق ويتسلق الجبال ٠ غير أنه توجد لدى هذه الشخصية سمات تتجاوز الألفة التى تجمع بينه وبين الحيوانات أو احساسه بالحاجة الى استطلاع الأرض والتغلب على الطبيعة الموحشة ٠ فهناك خلف القناع الهادىء والمروض لوجهه الجامد (فمارلون براندو هو النموذج بالنسبة لستالونى) يكمن غضب مكبوت سيتراكم فى نظراته تحت التأثير المزدوج للضربات التى يكيلها له خصومه فى حلبة الملاكمة ولقطات رد الفعل فى المجال المقابل لمجاله ، وينصب بوحشية على الخصم الذى يتحتم التغلب عليه ٠ وهذا الغضب هو الذى يحدد تحركه قدما ويقرره ، كما يقرر أيضا التواصل بين اللقطات والمشاهد ٠

والهمجية التى يتشرب بها روكى لكى يتدرب تردنا الى نقيضها المتمثل فى الحضارة ٠ فالبطل الذى كان على وشك التردى والانسياق وراء اللصوص ومعارك الشوارع ، معرض الآن للانغماس فى البذخ

عن طريق المعارك الكبرى التى يحقق فيها النصر · ولذا فان نظرات كل من المقربين اليه فى اللقطات الكبيرة والمحيطين به فى اللقطات المتوسطة والجمهور الصاخب فى اللقطات الجامعة ، تقوم بدور رقابى مزدوج ، فهى مكلفة بالانفعال بحيث لا يتمكن من ترك مجاله ، لا من أسفل ، فى المجال الخارجى الذى تحتله البهيمية الأنانية والفاجرة ، ولا من أعلى فى المجال الخارجى للرفاهية والاستكانة · ولقطات رد الفعل مهيأة له طوال الوقت اللازم سواء فى مشاهد الليل أو النهار لكى يظل يقظا وفى كامل لياقته البدنية · ولما كانت الوحشية ونقيضتها الحضارة تتنازعان روكى فى آن واحد فانه يتعين عليه أن يتوصل الى طريق وسط بينهما · ويخضع روكى خلال الأفلام الأربعة لرقابة شخصيتين كلاهما مندوب له الأولوية بالنسبة للمتفرجين · فهناك من جهة المدرب (ومثله على التوالى ميكى ثم ابولو كريد وأخيرا دوك ، المدرب الزنجى السابق لأبولو) · وهو يتميز بقسوة سلوكه وخشونة ألفاظه بالرغم من تباهيه بالتمسك بقواعد الملاكمة ، ويجتذب البطل نحو الوحشية البربرية ، ومن الجهة الأخرى بولى شقيق زوجته المعبودة الذى يجتذبه نحوالحضارة المقيتة ببدانته المترهلة وجلسته الخائرة ونزوعه الى ادمان الخمور · وتقف هناك فى الزاوية الأخيرة للمثلث ، بين زأويتى الوحشية والحضارة وأمام روكى ، كملاذ أخير فى مواجهة المتفرج الزوجة ادريان التى ستنجح فى تحاشى بربرية الوحشية والاستسلام للحضارة بحبها له ونظراتها المشجعة وبالطفل الذى لا تزال تحمله فى أحشائها فى **روكى ـ ١** والذى سيكون عونا لها فى اللحظات العصيبة فى الأفلام الثلاثة التالية · وهكذا ستنجح ادريان فى تمرين « عين النمر » على الاستقرار بشكل لائق « وأمريكى » ، وتجنب بربرية الوحشية أو الارتماء فى أحضان الحضارة · وقد سبق أن شاهدنا تلك البنية الثلاثية التركيب فى فيلم **سان فرانسسكو** · وبالطبع لا يمكن أن تكون النهاية السعيدة من نصيب خصوم روكى : فالملاكم الزنجى فى **روكى ـ ٣** وحش يعيش على انفراد فارضا نفسه على الرياضة المشروعة دون رقابة أو موافقة المجتمع ، فهو اذن فى صف الوحشية البربرية · أما الملاكم الروسى دراجو فى **روكى ـ ٤** فهو انسان بلا قلب نتاج للحضارة السوفييتية ·

ويتعين أن نتعرض فى عجالة لموضوع الحضارة · فهناك خوف غريزى فى البرجزة (نسبة الى البرجوازية) يوجه افلام الملاكمة الأربعة نحو المفاهيم التطهرية الأمريكية الحريصة على التقشف والمتمسكة بالأخلاق القومية · فخوف البطل روكى من التراخى الذى يضع حدا لمواصلة مسيرته بالركون الى الرفاهية والثراء ، مع أنهما النتاج المشروع

للانتصارات التى سجلها فى حلبة الملاكمة ، يتمشى تماما مع ما نجده فى نصوص الرواد الأوائل بخصوص التعرض لعدوى الانحطاط الأوروبى · وهذا ما نجده برمته حتى الآن فى مواعظ الأصوليين الامريكيين الحاليين : فالمسافة الشاسعة التى كان المحيط يساهم بها فى الماضى فى الفصل بين طهارة العالم الجديد وفساد العالم القديم لا تزال قائمة فى رأى المؤسسات المتزمتة · واذا كان التوجس من الحضارة لا يزال شائعا فى الولايات المتحدة ، فانما يرجع ذلك الى اعتماد الرأسمالية المثالية الأمريكية فى مبادئها على أفكار روسو وداروين والمسيحية بل ويسوع نفسه الذى دعا تلاميذه الى أن يتركوا ثرواتهم ويتبعوه · وقد تحولت هذه الدعوة وغيرها ، كما كتب يقول رودريك ناشىء فى مؤلفه « **البرية والعقلية الأمريكية** » « عندما تنقض عليك أنوار الحضارة ، ارحل الى الغابة المتوحشة » · وفى كل مرة يميل فيها روكى الى التمتع بالرفاهية التى توفرها له الامكانات المادية وتركن عيناه الى الراحة ، يأتى فورا رد فعل مندوبينا المراقبين المتربصين · وعندئذ تكون من نصيبنا بضع خطب قصيرة لحث بطلنا ، مدعومة بنظرات قوية موجهة اليه ، ويلقى هذه الخطب تارة المدرب الذى يدرك تماما أن مواصلة التدريب غدت مهددة ، وتارة أخرى الزوجة التى تحسم الموقف بكلماتها القليلة المفحمة ، وتدفع الملاكم بالطبع الى مواصلة أداء رسالته لصالح المجتمع · وهذه الخطب المصحوبة بلقطات رد الفعل تحاصر معها مجال البطل من كافة الجوانب وتجىء فى الوقت المناسب لتوقظ نظرته التى كانت قد خبت مؤقتا وراحت تدور من اليمين الى اليسار فى حركة بانورامية لتتفحص الأثاث الفاخر أو المدينة الضالة · وستسترد هذه النظرة بريقها تدريجيا بل ستقسو وستتركز على الأفق دون أن يطرف لها جفن ، بينهما تنتفخ عضلاته من جديد استعدادا للمواجهة المرتقبة فى الحلبة ·

وتترادف مع هذه المواعظ الأخلاقية والأيديولوجية لقطات جامعة تستعرض بذخ بيت البطل البرجوازى « الواصل » ، كما أنها تغدو فى الواقع مجالات مقابلة مخالفة للمألوف ، غريبة فى نظره ، ومتناقضة مع المجال الوحيد الذى يجب أن يشغله · وتوحى تلك اللقطات الجامعة للبذخ بالخطر الذى يتهدد روكى لأنها تحاول أن تجتذبه لتروضه (والسينما الشعبية الأمريكية كثيرا ما تلجأ الى ذلك النوع من اللقطات المتناقضة) كما أنها تتضمن قدرا من الازدراء لمحتواها ، على عكس البذخ الاستعراضى الملاحظ بهذه المناسبة فى العديد من اللقطات العامة للثراء المتكلف فى الأفلام الفرنسية ·

ومن جهة أخرى فان الأبحاث المنتظمة تبين الى أى مدى يتواتر ويتاكد فى الرواية الشعبية الأمريكية وكذلك فى الواقع الأمريكى ، ذلك الخوف من الحضارة التى تدفع الى الاستكانة عن طريق الاستقرار والترويض · ويمكننا أن نلاحظ ذلك ، بشكل متواتر فى ثنايا خطاب لروزفلت ألقاه ، كما سبق أن أشرنا الى ذلك ، أثناء الأزمة الاقتصادية الكبرى ، اذ قال : « لقد بلغنا منذ أمد طويل حدودنا الأخيرة · ويجب الا نتوقف ، بل يتعين أن نواصل التقدم » · وهذا الخوف نفسه يتردد فى خطب ريجان ، كما نجده بوضوح فى روايات الكاتب الأمريكى هوراسيو الجير ، الذى غدا فرانك كبرا وريثه الفكرى المباشر · ويتكشف لنا ذلك الخوف أيضا فى قصص المغامرات التى كتبها جاك لندن · ففى رواية **نداء الغابة** التى نشرها فى عام ١٩٠٣ ، يعود الكلب بوك الى التوحش بعد أن كان قد تم ترويضه جزئيا ، على غرار راعى البقر فى نهاية أفلام الغرب · واذا كانت رواية **نداء الغابة** قد لاقت نجاحا شعبيا هائلا ، يفوق الى حد كبير رواج رواية **الناب الأبيض** التى صدرت بعد ذلك بثلاث سنوات ، فى ١٩٠٦ ، فذلك الرواية لأن الأخيرة تتعلق بذئب يتحول الى كلب مستأنس ·

ولقد سبق أن قلنا ان **المواطن كين** يمكن اعتباره انتاج هوليود الأكثر تعارضا مع الروح الأمريكية · وكنا قد تطرقنا آنذاك الى لا واقعية الشكل السينمائى للفيلم · غير أن التقنية التى استخدمها ويلز وتولاند التى تشوه منظور الرؤية الدارجة للحيز وتضرب عرض الحائط بالتواصل الزمنى والسببى تعبر سينمائيا عن شخصية كين المغايرة للمألوف · فالخطأ الأكبر الذى وقع فيه كين ، بل خطؤه القاتل الذى يحول دون أن ينطلق قدما هو تمتعه على انفراد بنجاحه وثرواته التى يجمدها فى قباء زانادو ، دون علم المجتمع · وكين « غير أمريكى » شأنه فى ذلك شأن أورسون ويلز على أية حال ، وعقليته تعود الى عصر النهضة ، مما يتعارض مع المثالية الرأسمالية الأمريكية · وفيلم **المواطن كين** خال من المجالات المقابلة التى تصدق على حركة البطل الايجابى الصاعد بمراقبتها والموافقة عليها · كما أن هذا الفيلم لا يمكنه أن يحقق « النهاية السعيدة » التى نعلم جميعا أنها الأساس الأيديولوجى للسينما الشعبية الأمريكية ·

ويبدو لى انه من الواضح أكثر فأكثر أن الحركة المستقيمة والمتقدمة تدريجيا ، بلا ثغرات وفى خطوات وئيدة ، و لحركة البندولية المترددة بين المجال والمجال المقابل التى تتيح الامكانية للمجال لكى يتشرب بشكل آلى بلقطة رد الفعل ، يبدو لى أن هاتين الحركتين اللتين

شاعتنا بطريقة طبيعية وسط صناع الفيلم الأمريكي ليست في التحليل الأخير سوى التسجيل والعرض السينمائي لحركة الانطلاق نحو الغرب من خلال أسطورة الحدود · ولكن ربما كان في ذلك بعض المغالاة وأنه يتعين أن نفكر على النحو الآتي : لم يكن من الممكن أن تتجسد الحركة السينمائية الممتدة في خط مستقيم ، بمثل هذه القوة وذلك الدأب الا في الولايات المتحدة حيث تقرر التاريخ بأسره بالحركة نحو الغرب وأسطورة الحدود · وعلى أية حال لا غرابة في أن يفرض نفسه في الأفلام الأمريكية المونتاج المتناقض بين الفرد المتحرك والمؤسسات الجامدة · أليس ذلك الايقاع الثنائي للوحشية والحضارة الذي يحتل موقع القلب في حركة الانطلاق نحو الغرب ؟

هناك سينمائيون أجانب أدركوا بدقة شديدة مغزى الحضارة عند الأمريكيين · فويم وندرز الذي اعترف في محاضرة له في عام ١٩٨٢ بجامعة لافال(كندا) بأن الفيلم الذي كان له أكبر الأثر في نفسه هو **رجل من الغرب** (١٩٥٨) للمخرج انتوني مان ، يربط حركة بطل فيلمه **باريس ، تكساس** (اخراج وندرز ، ١٩٨٤) الأرعن والمنطوي على نفسه ، بالتكنولوجيا الحديثة وبتفكك العائلة · وتحمل الشخصية الرئيسية في هذا الفيلم اسم ترافيس ، وربما لم يكن ذلك محض مصادفة ، فترافيس سائق التاكسي يهيم هو أيضا في أدغال نيويورك كالمنوم ، وهو يجنح نحو الجنون والاجرام ، بلا مساندة من المجال المقابل الذي ينظم الرقابة عليه · ويعبر انطونيوني بقوة في مشهد مهم من فيلم **نقطة زابريسكي** (١٩٧٠) عن تمرد الشباب الأمريكي في الستينيات على التمادي في الحضارة المتمثل في المجتمع الاستهلاكي · انه مشهد لثورة غضب عارمة تتخيل فيه البطلة أنها تستمتع بقيامها بتفجير مقر سكن فاخر يمتلكه مليونير ، وذلك عن طريق حركة انتقام بطيئة · ويبلور هذا المشهد بأسلوب شاعري نزعة تدمير مظاهر البذخ التي تجلت في العديد من أفلام تلك الحقبة ·

وبوسعنا الآن أن ندرس ردود فعل أدريان ، زوجة البطل التي نعلم أنها توفر التوليفة المتناغمة بين التوحش والحضارة · والواقع أن أبرز ردود الفعل ازاء روكي تبدو من جانب أدريان أثناء مباريات الملاكمة ، وهي أكثرها مصداقية وتعبيرا عن المشاعر العميقة للجمهور الماثل في الشاشة ، وبالتالي فهي الأقدر على مس مشاعر المتفرجين في قاعة العرض السينمائي · ويتفق ذلك مع المنطق ومع عملية تحقيق الذات · فادريان هي اقرب الناس لروكي حتى انها تنضم اليه في المشاهد الحميمة الخاصة بمجاله · ولكنها مضطرة الى الانعزال

والبقاء خارج مجال زوجها أثناء مشاهد المباريات والى التخلى عن مركزها الخاص ليحل محلها المدرب وأخوها · والاثنان يرافقان البطل فى مشاهد المباريات · فالمدرب وبولى يضمان جهودهما معا لايقاظ مجاله أثناء المباريات لاسداء النصائح له وتشجيعه · بيد أن ابتعاد آدريان الاضطرارى يضاعف من وجودها ، على عكس ما قد نتصور · فذلك هو قمة تكتيك رد الفعل الذى أثبت كفاءته مع الثنائى ريجان ونانسى ، وكذلك فى مسلسل المطار ، وهو يتمثل فى ابعاد الشخص الأقرب الى البطل ، بشكل مؤقت ، وغمسه لفترة وجيزة وسط جمهور الشاشة المجهول الهوية حيث تنعكس انفعالاته على ردود فعل الجمهور وتكتسب مزيدا من المصداقية ·

أما الفجوة التى نلمسها بين وحشية المدرب وبرجزة بولى شقيق أدريان ، والتى تدفعنا ردود فعل أدريان الى تجاوزها ، فلا وجود لها فى مشاهد المباريات · فالمدرب وبولى يضمان جهودهما معا لايقاظ ومراقبة غرائزه الوحشية وحثه على كيل اللكمات لخصمه · وهما يعبران بردود أفعالهما المتأججة فى اللقطات المقربة عن الانفعالات الشعبية فى اللقطات الجامعة · وجدير بالملاحظة أننا لا نرى الا فيما ندر عددا محدودا من أفراد جمهور الشاشة نفسها وهم منفعلون فى لقطات مقربة تساند بشكل مرئى الصياح والتصفيق الشعبى ، وذلك لأن المتفرجين الصامتين فى قاعة العرض هم الذين يجسدون ذلك التدفق الصاخب الصادر عن جمهور الشاشة المجهولة هوياتهم · ولو تم عرض هؤلاء بالتفصيل على مشاهدى الفيلم لكان ذلك بمثابة احتلالهم لمحل رواد قاعة العرض · وعلى حد قول الكاتب الفرنسى اندريه مالرو (ووزير الثقافة فى فرنسا فى عام ١٩٥٨ حتى ١٩٦٩) فاننا لا نحتاج الا لأدمغة كبيرة لأدمغتنا الصغيرة فى قاعة العرض الكبيرة والمظلمة · فالشخصية التى تعرض علينا جهارا وبشكل مباشر هى أدريان الجالسة وسط الجمهور أو فى صالون بيتها امام جهاز التليفزيون ، وهى تستجم على اثر وضع طفلها (روكى ــ ٢) · ويتعين أن نشير هنا الى ما قالته تاليا شاير التى أدت دور ادريان ، بخصوص أسلوبها فى التمثيل : « أنا الاحظ باهتمام تصرفات الناس فى الشوارع وأحاول العثور عليها على الشاشة وانا أسير او أتكلم او آكل · فمن السهل على الممثل ان يصيح أو يصرخ أو يبكى ، ولكن من الصعب أن يعبر المرء عن كل ذلك وعن كل ما يقدم عليه الناس فى حياتهم اليومية بالطريقة المناسبة وغير المرئية تقريبا ، وهذا ما اتمرن عليه » ·

وتتسم دائما ردود افعال ادريان ازاء اداء البطل روكى فى مشاهد

المباريات بالبساطة والتحفظ ، ما يتفق مع ما ترتديه من أزياء يسهل التعرف عليها فهى من اللون الأحمر الداكن أو الأسـود أو الأبيض وخطوطها بسيطة وبلا بهرجة . وهناك ثلاثة أنماط لردود فعل أدريان تتفق مع الأوضاع الرئيسية الثـلاثة التى يواجهها روكى فى الحلبـة . فهى تحتفظ برأسها مرفوعا وانتبـاهها مركزا على أبسـط تفـاصيل المباراة كما لو كانت فى حالة ترقب عندما تكون لكمات روكى وغريمه متوازنة . وهى تخفض رأسها أو تنحيه قليلا وتضع يدها على جبهتها أو تغلق عينيها قليلا (وتلك الايمـاءة بالغة التأثير) عنـدما يتقهقر روكى ويوسعه خصمه ضربا . وهى ترفع رأسها وتبتسم وترفع ذراعيها أحيانا وتصفق بل يصل بها الأمر الى حد أطلاق صرخات سرعان ما تكتمها : « هيا » ، « اضرب » وذلك عندما تكون الغلبة لروكى . وتجد ردود فعل أدريان صدى لها فى الأصوات الصادرة عن الجمهور والمتوافقة مع أصـوات المدرب وبولى ، ولكن انفعالاتها تضفى قدرا من التحضر على وحشيتهم. والواقع أننا نجد عند مدربى روكى الذين تعاقبوا على تمرينه ومدلكه بولى نفس أنماط ردود الفعل الثلاثة عند الزوجة ولكنها مجردة من الرزانة والتحفظ اللذين تميـزت بهمـا . فنظـراتهما لا تحيـد عن روكى. وهما يخفضان العينين وينحيان الرأس ويرفـع كل منهمـا ذراعيه ويصفقان ويعلقان على ما يدور فى الحلبة ، ولكن بردود فعل عنيفة ومحتدة ، تعبر فى لقطات كبيرة عن جوهر الوحشية الشعبية التى تتردد صيحاتها فى خلفية الشاشة . وهما لا يكتفيـان بتسديد بصرهما على روكى ، فنظراتهما دموية (خاصة المدرب ميكى الذى أدى دوره برجس مرديت فى **روكى ـ ١ وروكى ـ ٢**) ، وهما يخفضان العينين والرأس ولكنهما يضربان فى الوقت نفسه حافة الحلبة بأيديهما بكـل عنف وغيظ ، ويلوحان بالقبضات وهما يصرخان لحث الملاكم على النهوض من كبوته ، ويعبران عن سـعادتهما بالصياح ويصفقان وهمـا يتبادلان التهنئة واللكمات الأليفة كل منهما للآخر ، ولا يكفـان عن اطلاق صيحات « اهجم عليه » ، « اضربه » ، « ها » . أما ردود فعل أدريان المعتدلة والمحتشمة فتتدخل فى اللحظة المناسة وسط انفعالات المدربين وبولى التلقائية والمحتدة فهى توفر المصداقية والشرعية للوحـشية وتضفى عليها قدرا ولو ضئيلا من الاحترام . فمن وجهة نظر قاعـة العرض ، تتيح اللقطات الكبيرة لانفعالات زوجة روكى ، تتيح للمتفرجين فى قاعة العرض امكانية الانسياق وراء وحشية روكى ، عن طريـق المدرب والمدلك ، مع تبرئة ضمائرهم فى الوقت نفسه لكونهم يتصورون أنهم يقفون فى صف قضية مشروعة وعادلة ، الا وهى قضـية الوحـدة القومية وقضية تماسك الأسرة .

وهناك رد فعل لأدريان مؤثر للغاية نشاركها فيه دوما طوال مباريات الملاكمة فى الأفلام الأربعة ، وهو يكشف على خير وجه عن أسلوب تاليا شاير الرقيق وشبه المتوارى ، ويتمثل بلا منازع فى اغلاق عينيها حتى لا ترى الضربات المنهالة على زوجها • وترتبط هذه الانفعالات دائما ، عن طريق المونتاج بردود فعل مماثلة من جانب المدرب وبولى ، وان كانت أوضح بحكم الصخب والانفعال الملحوظ المصاحب لها • وأود أن أنوه بشيئين فيما يتعلق بهذا النوع من رد الفعل • أولا : اذا كانت انفعالات أدريان تجمع وتلخص ، بل وتضفى طابعا حضاريا الى حد ما على ردود فعل المدربين والمدلك المتسمة بالوحشية ، الا أنها تتميز عنها • فعندما تغلق أدريان عينيها (مما يجعلها أقرب الى السيدة العذراء المكلومة) وتصدر عن يدها أحيانا اشارة تبدو وكأنها تريد أن تطرد بها صورا لا تطاق ، فهى تعبر فى آن واحد عن نفورها من العنف واضطرابها ازاء ما يعانيه زوجها من آلام مبرحة • ومع أننا قد نلاحظ قدرا من الاشفاق على روكى من جانب ميكى وبولى الا أن هذا الشعور تتغلب عليه خيبة الأمل التى تتبدى جهارا • وعليه ، ففى كل مرة يتقهقر فيها روكى فى المباراة يكون انفعال المتفرج مقررا وموجها بالتأكيد بلقطات رد الفعل المتميزة ، أى تلك الخاصة بأدريان وهى وسط الجمهور وبالثنائى المحترف المرافق للملاكم عند حواجز الحلبة • ويتصاعد تأثير تلك اللقطات بترادفها عن طريق المونتاج ، كما تعتمد كل منها على الأخريات وتتكامل معها • وثانيا : تعيدنا ردود فعل المندوبين الثلاثة الرئيسيين فى أفلام روكى الأربعة ازاء هزيمته العابرة الى الظاهرة التى سبق أن درسناها والمتعلقة بعملية التشرب التى لابد وأن تمهد للتحول الجذرى حتى يظل المتفرج مشدودا الى الشاشة • وفيما عدا مشهدا واحدا فى روكى — ٣ يتلقى فيه البطل ضربة قاضية فى الجولة الثانية ، ولا نرى فيها على أية حال أية لقطة رد فعل للمدرب أو لأدريان ، نجد أن كل مشاهد المباريات فى الأفلام الأربعة تعتمد على ذلك البناء الثنائى الذى يؤدى وظيفته فى كل الأحوال ويحكم ايقاع الجولات على مرحلتين : المرحلة التى يتلقى فيها روكى اللكمات والتالية التى يصوب فيها ضرباته لغريمه حتى يحرز النصر الأخير • وسنرى أن هذه البنية الثنائية موجودة أيضا فى المشاهد الأخرى ، خارج المباريات ، حيث لا يتوصل روكى فى مرحلة أولى الى التدريب بالشكل الملائم ، ثم ينجح فى ذلك فى مرحلة ثانية • لقد تفهم ستالونى القاعدة الذهبية التى تقوم عليها السينما الأمريكية تماما ، كما استوعبها بنفس القوة فرانك كابرا قبله بأربعين سنة ، الا وهى ضرورة أن يمر البطل بمرحلة طويلة عامرة بالهزائم والعقبات والآلام تحت سمع وبصر مندوبى رواد قاعة العرض

الموكلة اليهم مهمة تمثيلهم على الشاشة ، حتى يتمكن بعد ذلك هؤلاء الرواد من التصفيق كرجل واحد عندما يسجل انتصاراته · لقد استوعب ستالونى تماما كمخرج ، أى كمسئول عن البنية الاجمالية للفيلم ، قاعدة التشرب الممتد للتوصل بذلك الى أفضل تحول جذرى ، كما تفهم أيضا كممثل رئيسى تلك المعطيات الأساسية التى باتت قالبا منمطا تعوزه أى ابداعات متفردة · والحق أن سلوك ستالونى وهو يؤدى دوره كملاكم يشكل النموذج المثالى لثنائى التشرب والتحول · وهو يجسد بذلك الصيغة الأمريكية الغالبة فى أفلام رعاة البقر والمغامرات والحرب والكوميديا الموسيقية والرعب وفى مختلف أنواع المسلسلات التليفزيونية · ففى مواجهة الزوجة التى تمتنع عن النظر والمدربين الذين يشيحون بوجوههم ، وشقيق الزوجة الذى يعبر عن خيبة أمله بالصياح بأعلى صوته ، وجمهور المباراة الذى يصرخ تعبيرا عن فراغ صبره وتوجسه ، والمتفرج الذى « يعيش » كل ذلك فى آن واحد ، يجد روكى / ستالونى لذة مازوخية فى تلقِي اللكمات من خصمه فهو يتعمد خفض هامته والدماء تسيل من وجهه ، ويفتح ذراعيه ليستفز غريمه داعيا اياه بايماءاته وصوته الى توجيه الضربات لجسمه ورأسه ، ومن الغريب ، أو بالأحرى من باب التكتيك ـ كما سندرك شيئا فشيئا من فيلم الى آخر ـ أن روكى لا يستعيد قواه وينتعش من جديد ويحيى داخلنا تلك الوحشية الكامنة والرغبة المكبوتة فى ضرب الخصم والاجهاز عليه ، الا بعد أن تكون قد أصابته الدوخة وطرح أرضا مرتين أو ثلاثا وأصبح جسمه مثخنا بالجراح ووجه داميا ·

يبقى لنا أن نتدارس بعض انفعالات أدريان فى المشاهد التى لا تتعلق بالمباريات · فهنا تتأكد الأهمية الأساسية للقطات رد الفعل التى تصنع النجومية فى ظل الرقابة المحكمة · فكما يحتاج روكى لنظرات زوجته المحبة لكى ينتصر فى مبارياته فانه يشعر بنفس الحاجة أيضا لكى ينجح فى تدريباته · وعلى غرار مشاهد الحلبة التى حللناها آنفا تتكون المشاهد التى يتمرن فيها البطل خارج الحلبة استعداداً للمباريات الرسمية ، من مرحلتين متناقضتين : المرحلة الرخوة التى يفشل فيها والمرحلة القوية التى تحقق له النجاح · وتواجد أدريان حاسم فى كل من المرحلتين · فالأمر يتوقف على « عين النمر » فى كل مرحلة أو مجموعة من المشاهد · فهى تخبو فى مرحلة التدريب الرخوة وتلمع من جديد فى المرحلة القوية · وفى كلتا الحالتين تحتل نظرة أدريان مركز الاهتمام · والمرحلة الرخوة الوحيدة التى كانت فيها نظرة أدريان منتقدة بكل وضوح هى تلك التى سبقت مباشرة انهزام روكى بالضربة القاضية فى روكى ـ ٣ ·

ويتعين أن نضيف بخصوص تلك المباراة بالذات بعض التفاصيل التى ستلقى الضوء على المشاهد غير المختصة بالمباراة ذاتها . ففى اللقاء الأول بين البطل والملاكم كلوبر لانج الذى يتم فى الثلث الأول من الفيلم الثالث ، مباشرة قبل أن يدق الجرس ايذانا ببـدء المباراة ، وفى اللحظات القصيرة التى يتم فيها التعارف بين المصارعين فى الحلبة ، نشهد لقطات كبيرة لنظرات كل منهما . ففى نظرات لانج تكمن الوحشية الصرفة وقد استأثر شخصيا بالخصائص المقلقة « لعين النمر » .. وهى مقلقة لأنه لا يوجد أى رد فعل يحد من غلوائها . ولانج شخص منعزل تماما ولقطات رد الفعل الوحيدة التى يحظى بهـا هى تلك الخاصة بالمدرب الزنجى الذى لا يقل عنه وحشية ، مما يضاعف بالتالى ويؤكد نظرته كقاتل . أما نظرة روكى فلم تعد مباشرة وهى تزوغ وتطـرف باسـتمرار وتدور من اليمين الى اليسـار . انها نظـرة يتيمة ومرتاعـة عاجزة عن الاستقرار على الخصم ، وذلك لأن نظرات الزوجة والمدرب « الديمقراطية » غائبة . فقد أصيب ميكى بأزمة قلبية مفاجئة قبل أن تبدأ المباراة مباشرة ، وتعين على أدريان أن تصحبه للمستشفى وغابت بذلك نظراتهما لحث وحشيته وتهذيبها واضفاء الطابع الانسانى عليها واكسابها مغزى بالنسبة للمجتمع . وبعبارة أخرى فان غياب لقطات رد الفعل العائلية والديمقراطية يعطل التطور الشعبى للفيلم الأمريكى . وستكون هذه المباراة قصيرة الأجل وبالغة القسوة ، من النوع الرامى الى تصفية الحسابات . كما أنها ستقتصر على مرحلة واحدة ، مرحلة التشرب التى ستكال فيها اللكمات للبطل حتى يتلقى الضربة القاضية دون أن تبدو من جانبه أية محاولة ، ولو واهنة ، لشـن هجـوم مضاد . ولنلاحظ مرة أخرى أن المشـاهد التى تسـبق هـذا اللقـاء والخاصـة بتدريبات روكى تشبه هزيمته فى الحلبة . أما المرحلة الثانية المعهودة فى التدريب والمتوفرة فى كل مشاهد المران الأخرى والتى يتحقق من خلالها التحول الجذرى فلا وجود لها فى الحالة الراهنة . كما أننا نفتقد بالطبع ردود فعل الزوجة الايجابية التى توقظ وحشـية روكى وتروضها . فأدريان المعـارضة لعـودة زوجها الى مزاولة الملاكمـة والرافضة بالأخص لتلك المباراة الوحشية لأنهـا عقيمة فى رأيهـا لكونها بلا هدف اجتماعى مقبول ، لا تظهر الا مرتين فقط فى مشاهد التدريب المقتصرة على المرحلة الرخوة فقط . وكان ظهورها فى اللقطتين خاطفا بلا ارتباط مباشر بروكى ، وبدون علمـه . وظهورها الأول كان خاليا من أى رد فعل . فهى تتجول على غير هدى فى مركز تجارى يعرض فيه زوجها تمارين تدريبه أمام عدد من المعجبين به . وفى اللقطة الثانية نرى أدريان وهى تدخل بالمصادفة فى قاعة تغص بصحفيين ومندوبى وكالات الاعلان فتتسمر فى مكانها وتنفعل بضيق ازاء اعجاب فتاة تقطـ

تدريبات روكى لتستجدى منه قبلة . أما ردود فعل ميكى فهى عديدة ومتعلقة بروكى ، ولكنها تفتقر الى الحماس شأنها فى ذلك شأن انفعالات ادريان . وما كان يمكن أن تكون غير ذلك لأنها تواكب ردود فعل الزوجة ذات الطابع الرقابى . وفى البداية يرفض ميكى باصرار تدريب البطل استعدادا لتلك المباراة وذلك لسببين أوضحهما له بلا لف أو دوران : فلانج « حيوان مفترس » و « قاتل » ، أما روكى فقد تبرجز وذلك فى رأى ميكى « أسوأ ما يمكن أن يتعرض له أى ملاكم » . ولكن روكى مصر من جانبه ، فقد استفزه لانج واهانه علنا فبات مضطرا الى قبول التحدى حفاظا على كرامته . وهكذا يقبل ميكى فى نهاية الأمر أن يعده لخوض المباراة ولكن على مضض وبلا حماس ، فلا يصل التدريب بذلك اطلاقا الى المرحلة الثانية التى تتوفر فيها الفرصة لكى تتألق نظرته تحت وابل لقطات رد الفعل المدروسة والموزعة بعناية . وهكذا تتباطأ المشاهد بعناء فى لقطات نصف جامعة بينما يظهر ميكى فى مجال تلميذه وكأنه مضطر الى الوقوف بجانبه .

فنحن باختصار بصدد تدريب زائف لأن المدرب لا يظهر فى لقطات مكبرة وشخصية تلاحق تلميذه كالقذائف لتفجر فيه الوحشية . ما دامت انفعالات الزوجة غير موجودة لتبارك تلك الوحشية التى أفاقت من جديد . وهكذا فانه يدخل الحلبة لمواجهة الوحشية الصرفة (التى ليست فى حاجة الى ردود فعل تنم عن حسن الجوار أو الرقابة المشددة) متوهما أنه لا يزال متوحشا . بينما لم يعد الا برجوازيا متحضرا . لقد ارتكب روكى خطأ جسيما بانعزاله عن ردود فعل زوجته واكراهه مدربه على مجاراته لكى ينطلق وحده فى معركته فأصاب بذلك دوره بالعقم . لقد تخلى عن تقاليد الفردية الأمريكية والسينمائية التى يتعين أن تحظى بحسن الجوار وتبادل المساعدات . بل انى أعتقد أننى أغالى اذا قلت ان روكى ارتكب جريمة العيب فى الذات السينمائية بتجريد مهمته من انفعالات المقربين اليه فعطل بذلك مسار الفيلم الأمريكى (وسنرى ذلك بشكل أوضح فى **روكى — ٢**) ، فكأنه تسبب فى افلات شريط الفيلم من تروس السحب فى جهاز العرض .

أما ابولو كريد ، البطل الزنجى السابق الذى هزمه روكى فى مباراتين (**روكى — ١ وروكى — ٢**) فسيعيد بطلنا الى ردود الفعل الثنائية البنية التى لا غنى عنها لايقاظها وحشيته وتهذيبها . فعلى اثر هزيمة روكى بالبوا على يد لانج والتى أعقبها موت ميكى ، تولى كريد رسميا مسئولية تدريب البطل . وهو يستهل ذلك بخطاب طويل حول تبرجزه ورسالته فى الحياة كملاكم ممثل للمجتمع وحاجته لاسترداد

لقبه والانتقام لشرفه وضرورة أن يبدأ كل شىء من الصفر ويستعيد « عين النمر » التى سلبها منه كلوبر لانج · وهو يعود معه بصحبة أدريان وبولى الى كاليفورنيا حيث سيشرف على تدريبه · وهكذا ستتجدد فضائل البطولة وفقا للتقاليد الشعبية الأصيلة وفحواها : « ارحل الى الغرب ايها الشاب » · ويختار أبولو كريد لتقويم « عين النمر » حيا شعبيا فقيرا فى لوس انجلوس ، سكانه شاحبو الوجوه ونظراتهم مثيرة للقلق ، وحيث « يقتضى الحذر حمل بندقية » حسب قول بولى · ويوجد هناك ملعب بائس ومظلم ، عبارة عن مأوى « ينضح بالعرق والغضب والدماء » من النوع الذى حاول ميكى عبثا أن يعثر عليه لكى يدرب فيه تلميذه ، واستهل فيه كريد احتراف الملاكمة · وجرت تدريبات روكى وسط ملاكمين زنوج فتيان « يبرق فى عيونهم وميض متوحش » وفقا لما حرص ابولو على تأكيده لتلميذه ، وفى ظل نظرات أدريان وبولى الساهرة ·

فى المرحلة الأولى من التدريب يتعثر روكى ولا ينجح فى التركيز على أدائه · وقد أرهق ذلك كريد الذى راح يتصرف بمزيد من العصبية، بينما ظلت ردود فعل بولى على نفس المنوال ، أى سلبية ، فهو يبدى طوال الوقت تذمره من عدم توفر الراحة فى المكان ويردد مرارا انه من الأفضل أن ينسحب الفريق بأسره ويعود الى الشرق · ويتلخص رد فعل ادريان فى نظرة هادئة وصامتة مصوبة الى زوجها ، متخذة بذلك موقفا وسطا بين المدرب كريد وبولى ، بين التوحش والتحضر · وقد استهل كريد المرحلة الأولى من التدريب بخطاب يرمى الى استثارة التوحش الانتقامى لدى تلميذه · وبدأت المرحلة الثانية بخطاب من أدريان ونرى الفريق بأكمله : روكى ، أدريان ، أبولو ، بولى ، على البلاج حيث فشلت المرحلة الأولى من التدريب بشكل يدعو للرثاء · ويرفض روكى مواصلة التمرين على الركض · وقد توقف خارج مجال الشاشة بينما يوقف ابولو التدريب مبديا اشمئزازه وهو يقول : « انتهى الأمر » ، وهو يغض الطرف وينحى رأسه جانبا ليغادر المكان من يسار الكادر ويترك المجال للأمواج التى يعلو ضجيجها الصاخب للايحاء بأن البطل غير مستجيب للوحشية · وعندئذ تظهر أدريان فى المجال الذى أضحى خاليا ، وذلك فى لقطة كبيرة عند الحافة اليسرى للكادر ، من الغرب ، أى نفس الجانب الذى خرج منه ابولو · وهى تثبت نظرها بكثافة على الحافة اليمنى للكادر الذى نعرف أن روكى يقف فيه مؤقتا خارج المجال · لقد جاءت الزوجة لتحل محل المدرب ·

ويتكون مشهد رد الفعل الشفوى لأدريان ، الذى يسفر عن مرحلة

التحول الجذرى ، يتكون من أربع وأربعين لقطة · وهو يمتد ما يقرب من ضعف الوقت الذى استغرقه خطاب ابولو فى بداية المرحلة الاولى من التدريب (اثنتين وعشرين لقطة) · ويجـرى المشـهد فى وضح النهار أمام المحيط الممتد حتى الأفق ، على عكس المشهد المتضمن خطاب ابولو الذى جرى فى الليل فى ظل الضوء الباهت لملعب المدرب ميكى · والمشهد مصحوب بموسيقى عذبة وشجية راحت تنساب منذ اللقطات الأولى لتحد تدريجيا من ضجيج الأمواج الهادرة وتوحى بأن التـدريب سينظـم من الآن ايقاع وحشية البطل ويحكمها ويحجمها خلسة · وسرعان ما سيضيق المجال وبداخله روكى ، كما لو كان فى زنزانة ، لكى تنهال عليه مرارا وتكرارا نظرات أدريان وكلماتها ، اى كافة ردود الفعل التى كانت مكبوتة فى ظلام القاعة منذ مجىء البطـل الى الغرب ، لكى تنصب عليه من كافة الجوانب بغيـة دفعه الى التحـرر من توتره · وتدخـل اللقطات الأربع والعشرون الأولى من هذا المشهد فى نطاق البنية الثنائية الكلاسيكية للمجال والمجال المقابل ، بين أدريان التى تسـتجوب روكى وتحاول اجتذاب نظراته وتحاسبه على عدم اهتمامه بالتدريب ، وزوجها الذى يحاول عبثا تلافى هذه الهجمات ويمتنع عن الاجابة ويتحاشى التطلع الى وجه زوجته · وتسجل اللقطة الخامسة والعشرون التحول فى موقف روكى ، اذ يلتفت صراحة نحو ادريان ويقول لها وهو يرمقها بتحـد : « انت تدفعيننى دفعا الى نهاية الدرك · وهانذا اقـول لك : اننى خائف · نعـم · أنا خـائف لأول مرة فى حيـاتى » · وابتـداء من هذه اللقطة تتخذ المواجهة منحى آخر اذ أن الزوجين يلتقيان معا فى نفس المجـال لكى يتجها لقطة بعد أخرى نحو اللقطات الفردية التى تتلاقى وتنهى المشـهد · لقد تم ابعـاد روكى من موضـعه واسـتقرت أدريان فى يمين الكادر وراحت تشرح لزوجها وعينـاها مرفوعتـان نحوه : « المهـم أن يتغلب الشخص على خوفه » و « أعداد كبيرة من الناس تؤمن به ، ولكن يجب أولا أن تكون أنت نفسك مؤمنا بقوتك الذاتية ·· » · أما روكى الذى تم ابعاده الى يسار الكادر ، تحت رقابة زوجته التى يستمع الى خطابها ، فلن يحاول التهرب من الآن فصاعدا · وقد حصلت أدريان على حق شغل المجال بأسره واخضاع زوجها لنظرتها بينما لا تحاول نظرة البطل ان تغير مسارها · ونرى أدريان فى لقطـة كبيرة للغـاية (وهو تواصل سليم لوصفها فى اللقطات السابقة) وقد اتجهت نظرتها المشبوبة بالعاطفة نحو اليسار حيث ينتظرها هو بهدوء خارج المجال بينما نطقت هى بجملة قصيرة ولكن ذات مغـزى مهـم لأنه يتعين عليهـا ان تبذل جهدا خاصا لكى يعود الى مدربه ، فتقـول : « ابولو مؤمن بك » · وتلى ذلك بالطبع لقطة كبيرة للغاية لروكى وقد ابدى موافقته واستعداد

وجهه هدوءه واستردت عيناه بريقهما • وأخيرا يقـول روكى : « أحبـك » وتتحفه هى بقبلة زوجية محتشمة •

لقد أصبح روكى مهيأ الآن لاستئناف تمارينه على يد مدربه الذى كان متشوقا بالطبع لمواصلة مهمته • ولن تستغرق المرحلة الثانيـــة للتدريب التى انطلقت على البلاج ، مدة طويلة • وستجرى بمصاحبـة موسيقى تتصاعد نغماتها المظفرة ، يواكبها مونتاج متزايد السرعـة للكلمات • وفى هذه المرة يكرر روكى كافة تمارين المرحلة الأولى ولكن بحماس متقد ونجاح مضطرد ، بتأييد وتصفيق ردود الفعل المتتابعة للفريق المكلف سينمائيا بابراز قدراته • وبوسع انفعالات الزوجة العاشقة أن تنضم الى ردود فعل المدرب الوحشية ، من خلال عدة لقطات لهما فى نفس المجال • أما روكى فيمكنه أن يسخر بلطف من شقيق زوجته (فهو يلقى به فى المسبح بكامل ملابسه ، ويدفعه الى الهرب فى حلبة الملعب بالتظاهر بأنه سيضربه) لأن البرجزة التى يتميز بها بولى لم تعد تهدد البطل ، بعد أن أعادت أدريان الأمور الى نصابها • ويقتصر التدريب على البلاج على الركض حيث ينجح البطل هذه المرة فى التغلب على مدربه فى التبارى معه فى هذا المضمار • وهكذا غدا الانتصار فى الحلبة مضمونا ، ونحن نعلم أنه آت ، كما جرى فى مشاهد التدريب فى نهاية المرحلة الثانية منها •

وفى روكى ــ ٢ لم تكن أدريان فى حاجة الى القاء خطب لتثبت اهمية ردود فعلها لترويض البطل ، واقتصر الأمر على نظـرة وجهتها له وكلمة أسرت بها فى أذنه فى نهاية المرحلة الأولى من التدريب لكى يسير كل شىء قدما • ويقبل روكى على مضض الاستعداد لمباراة رسمية نتيجة لالحاح مدربه ميكى (على عكس احتياجه الى اقناع ميكى ليتـولى أمر تدريبه كما رأينا فى روكى ــ ٣) • ولكن أدريان لم توافـــق ، فهى حامل وتريد توفير الراحة لنفسها ولزوجها أيضا • وعندما يحضر ميكى ليلح على روكى أن يتوجه معه ليتدرب فى الملعب ، ترمقه أدريان بنظرة تنم عن استهجانها وتدير ظهرها لتترك الغرفة • وستكون المرحلة الأولى من التدريب شاقة ودون احراز أى تقدم • ولا تظهر أدريان فى هذه الحالة سوى مرتين ، فى نفس المكان فى كلتيهما ، وفى لقطـــة بعيدة ومستقلة ذاتيا ، وبلا مبالاة بالنشاط العقيم الذى يبذله زوجهـا • ونراها فى لقطة جانبية تؤدى عملها كبائعة فى متجر لبيع الحيوانات وقد ثقل جسمها نتيجة للحمل • وفى اللقطة الثانية يكون أخوها معها فى مجال الشاشة ليؤنبها ويقنعها بالتدخل لدى روكى • وفى نهايـــة اللقطة يتقوس ظهر أدريان التى بدأت تعانى من التقلصات •

وتنتهى المرحلة الأولى بالفشل · ويوبخ ميكى تلميذه بشـدة واصفا اياه بأنه لا يصلح لشىء وينهى الأمر بأن يصرفه قائلا : « مع السلامة ، لا أريد أن أرى وجهك من الآن فصاعدا » · وعندئذ ،وعملا بالتواصل الواقعى المدروس ، يتم اخطار روكى بأن زوجته فى حالة حرجة للغاية فى المستشفى · وتلى ذلك سلسلة من اللقطات المتباطئة بغية الانتقال من ردود فعل المدرب الى ردود فعل الزوجة · وهنا يبدأ رتل من لقطات التشرب الممتدة بلا حراك ، والمتعاقبة عدة مرات الواحدة تلو الأخرى ، وجميعها يرمى الى هدف أوحد ، ألا وهو استعجال ظهور ولو بادرة نظرة من جانب أدريان التى راحت فى غيبوبة عميقة · وسنظل فى هذا الحال لوقت طويل ، يكفى لكى يظل المدرب وأخـوها صامتين بجـوارها يستجديان بنظراتهما عودتها الى الحياة ، لاقتناعهما بأن ردود أفعالهم لا جدوى منها بدون ردود أفعالها هى ، ولكى يظل روكى مضطرا الى عدم التحرك لفترة طويلة تدل على أنه عاجز وتائه (فهو ينوح ويبكى كالطفل) ، وبالأخص لكى يشعر المتفرج بأن مسار القصة قد توقف (نظرا لغيـاب ردود فعـل أدريان ، مندوبته الأساسية) · ويسـتغرق ذلك المشهد ثلاث عشرة دقيقة ونصف ويتضـمن خمسـا وسـتين لقطـة بطيئة وممتدة كما ذكرنا آنفـا · وعلاوة على ذلك فهى داكنة فى غالبيتها ومنحصرة بين غرفة المستشفى التى ترقد فيها أدريان فى سكون تام ، والممر المجاور ذى الحوائط العارية ، والكنيسة الصغيرة التى تستوجب الخشوع · انها لقطات تخضع لايقاعات الانتظار وصمت شخصيات المشهد واستسلامها امام القدر · غير أن الصمت ينقطع ثلاث مرات ، أولاها من جانب ميكى فى الكنيسة الصغيرة ، فى بداية المشهد حيث يحاول عبثا أن يقنع روكى بالعودة الى الملعب لمواصلة التدريب ، بينما لا يسـتمع البطل اليه وتظـل نظـرته مثبتة على المذبح ، وفى المرتين التاليتين من جانب روكى الجالس بجوار سرير زوجته يتلو لها فى أذنها نصوصا لادجار رايس بوروز أو قصائد كتبهـا لهـا منذ برهة · ويفشـل المدرب فى محاولته تخليص البطل من حالة التبلد التى انتابته ودفعه الى استعادة « عين النمر » التى لا غنى عنها لكى ينتصر · غير أن خطـابه الحماسى الذى يثير من جديد فكرة الأخـذ بالثـار والتنـافس الوحشى ، دون أن يليق ذلك بالظروف المحيطة ، يقابل بفتور من جانب روكى · ويهمس الأخير فى أذن زوجته بكلمات سحرية تتغنى بحياة الرواد الأوائل المتقشفة والبسيطة أو يتحدث عن حبه لها وحاجته الحيوية لوجودها فى محاولة يائسة من جانبه لجعلها تستعيد وعيها ، فكأنه يريد أن يؤكد بذلك أن رد فعل زوجته الايجابى هو وحده الذى يمكن أن يبرأه من تراخيه · ويتحول السرير الذى ترقد عليه أدريـان فى غيبوبتها الى نقطة التقاء يتجمع حولها المشهد بأسره ، مما يؤكد بكل

وضوح بأنه ما لم يتوفر رد فعـل من جانب أدريان لظل المدرب عاجـزا عن تدريب البطل الذى يفقد بذلك مبرر وجوده ، كما أن دور الشاشة فى جذب المتفرج يصبح معطلا ٠

ولذا فان استرداد أدريان وعيها فى الساعات الأولى من الصباح (صباح اليوم الثالث على ما يبدو) سيكون بمثابة بعث حقيقى : أولا لقطة كبيرة للغاية ليدها المتصلبة عندما تبدأ أصابعها فى التحرك ببطء، ويرتفع فى نفس الوقت مع تلك الحـركة كل من صوت الموسـيقى التى كانت خافتة حتى تلك اللحظة ورأس روكى الذى كان يستند فى خلفية الكادر على حافة السرير ، ثم لقطة مقربة لرأس أدريان التى تفتحت عيناها أمام النظرة المندهشة لروكى الذى يقول لها : « كنت أعرف أنك ستعودين » ٠ وفى التو ينشـط كل شىء بسرعة ويتـدافع ليصب فى التحول الذى ستحققه مرحلة التدريب الثانية ٠ فبولى الذى كان يهيم على وجهه فى الدهليز القريب من الغرفة يندفع فجأة وفى يده زجاجـة شمبانيا ، وميكى الذى كان يغفو فى ركن من الغرفة التى يكتنفها السكون يفتح عينا وترتسم على وجهه ابتسامة ، وتظهـر على الفـــور ممرضـة لتضع المولود الجديد بين ذراعى أمه ٠ أما مسـئولية اعطاء أشـارة بدء المرحلة الثانية من التدريب المظفرة فيقع عبؤها على ادريان نفسها ٠ فقد ضمت الطفل (وهو ولد بالطبع) الى صدرها وأشارت الى زوجها أن يقترب منها وهمست فى أذنه وكأنها ترد على قصيدته : « أود أن تقدم على شىء من أجلى » ، ثم لمعت عينـاها فى تأثر بالغ وبلهجة تـدل بكل وضوح أنها غدت سـيطرة من جديد على قدرتها على الانفعـال ، واستطردت قائلة : « اكسب ! » ، وكررتها مرة أخرى لكى يعلم الجميع بلا لبس أنها توافق على التـدريب ، وكان ذلك كل ما ينتظـره ميكى فى الظـل ، خارج المجـال تقريبا ٠ وقد قفز فورا على اثر ما سمع واستدار نحو روكى صائحا : « ماذا تنتظر بعد » ٠ وهكذا بدأت مرحلة التدريب المظفـــر ٠

لقد استعاد بطلنا ثقته فى نفسه وانطلق مرحا ليعود الى الحلبة ، وذلك هو تأثير مجرد نظرة ، خاصة اذا جاءت من جانبنا نحن المتفرجين، ولكن من خلال ادريان ! ويجرى مشهد المرحلة الثانية من التـدريب بسرعة خاطفة : ثمان وسـتون لقطة فى خمس دقائق ٠ وهى تبـدأ بروكى وسط الطبيعة وجسمه المائل افقيا يعتمد على ساعد واحد وهو يؤدى تمارين الرياضة الصباحية ومن خلفه الشمس المشرقة تسـطع فى السـماء ٠ وينتهى ذلك المشهد بروكى وهو واقف بلا حراك فى اطار ثابت عند مدخل فندق الشعب الشهير فى فيلادلفيا الذى تم فيه التوقيع على اعلان

استقلال البلاد · وقد حرص على أن يتوجه الى هناك عدوا وفى أعقابه جمع غفير من أبناء المدينة ·

أما اللقطات الست والستون الواقعة بين الأولى التى يتمرن فيها روكى بكل همة فى وضع أفقى والأخيرة التى ينتصب فيها رأسيا وحوله أبناء المدينة المهللون له ، فهى تتدافع على الشاشة فى بنية مكونة من حلقات حقيقية لسلسلة من التدريبات ، جميعها مستقل ذاتيا بمعنى أن كلا منها تشكل فى حد ذاتها تمرينا فريدا ومتميزا للبطل · غير أن هذه الحلقات ترتبط معا من خلال حركة كل منها ولخضوعها وتماسكها معا بواسطة نفس الموسيقى التى تتصاعد تدريجيا· وقد وزعت تلك اللقطات فيما بينها عملية التدريب وفقا لنشاط جسدى يرفع جسمه شيئا فشيئا ليبلغ وضعه الرأسى · كما أنها (أى اللقطات) تؤكد على مدى تتابعها جملة من ردود الفعل المسموعة : أنفاس البطل وهو يلهث نتيجة للجهد الذى يبذله ، وكلمات التشجيع من جانب ميكى ، وقياسات الزمن التى يجريها مساعده ، وجميعها تتصاعد مع تواصل عملية التدريب وتدافعها ونحن نعرف أن أدريان غائبة وأن ردود الفعل اللازمة لنا نحن المتفرجين مفتقدة · غير أنها تقدم لنا ما ننتظره منها عن طريق ابنها الوليد وذلك من خارج مجال الشاشة المتمثل فى سرير المستشفى حيث نعلم أن فكرها متجه بالكامل نحو زوجها ·

ففى منتصف المشهد ، بعد اللقطة الرابعة والثلاثين بالضبط ، يوقف روكى تدريبه بطريقة تقنية ملحوظة تماما ، وهو ما يحققه بكل اقتدار لأنه المخرج والممثل فى آن واحد · فصورته تتسمر فجأة على اثر ضربة كالها لكرة التدريب ، بينما يتوقف فى نفس اللحظة شريط الصوت على الصورة الأخيرة لروكى وقد التوى فمه من المجهود فى حين بدات تنطبع تدريجيا فوق هذه الصورة يداه اللتان تضعان ابنه بكل رقة فى مهده وتعطيانه قارورة الرضاعة وتدثرانه ببطانيته ، بينما نسمع الجلجلة الخافتة لأجراس صغيرة · وتلك هى اللقطة الأولى التى استقرت بين قوسين وسط التدريب العنيف « لعين النمر » · واللقطة التالية تستكملها ، اذ تنتصب قامة روكى وهو بجوار مهد ابنه وينسحب ببطء فى الغرفة الصغيرة ويغلق بابها وراءه دون احداث أى ضوضاء · وهكذا تزود البطل بجرعة حصل عليها من ابنه تدفعه الى الأمام وتبرىء ضميره وتبرر أعماله عن طريق لقطتى المغفرة السابقتين ، ليواصل من جديد طقوس التوحش بمزيد من الجموح ·

وابتداء من تلك اللحظة لن يكون التدريب الا حركة واحدة مطردة

والى الأمام « على الطريقة الأمريكية » ومتقطعة اثنتين وثلاثين مرة : عدو البطل الذى خرج من بيته بعد أن ترك ابنه ليذهب الى الفندق ، مذبح الأمة المقدس · ونظرة الطفل الوليد المستلقى فى مهده هى التى تدفع البطل الى الانطلاق فى هذا السباق المجنون · فهو يندفع ويقفز من لقطة الى أخرى عبر الشوارع الشعبية فى المدينة ، ووسط الحقول ، وفوق مقاعد حديقة عامة بوثبات متتالية ، ويتجه من آن الى آخر نحو يسار الكادر ، أى الغرب ليجتاز الحدود · وقد جذب وراءه طوال تلك المسافة التى راح يقطعها بحماس مـــرح وبمصـــاحبة « اللازمة » الموسيقية الخاصة بسلسلة أفلام روكى ، مجمـــوعة من الأطفـــال تتزايد مع تعاقب اللقطات ، تهتف باسمه وتصفق وتغنى معـــا على نغمات الموسيقى (وأعيد هنا الى الأذهان أن الذين ظهروا فى هذا الفيلم على الشاشة كانوا فى الواقع الصدى السينمائى لردود أفعال الأطفال فى قاعات السينما عندما عرض روكى ــ ١) ·

لقد تم اذن تدبير سلسلة متوالية ومنتظمة من ردود الأفعــــال الواقعية تماما : فأدريان تدفع زوجها الى قبول عروض مدربه ، والمدرب يدفعه الى تقويم مختلف أجزاء جسمه وبالأخص « عين النمر » التى يتميز بها ، والابن الوليد يواصل المهمة فيدفع بالتالى أباه نحو أطفال المدينة الذين جاؤوا مباشرة من واقع مشاهدتهم روكى ــ ١ ، فدفعوا بدورهم الى شاشة روكى ــ ٢ لكى يدفعوا البطل نحو الهدف النهائى والقومى الذى يحققه التدريب · وهناك نقطة جديرة بالذكر ، وهى أن المرحلة الثانية من التدريب التى يتحقق التحول عن طريقها تتم هى أيضا بواسطة البنية الثنائية : فالتشرب يتم فى الفترة الأولى بالعرق المتصبب والجهود الشاقة والأليمة التى يبذلها البطل فى مكان مغلق وتحت رقابة مدربه لكى يندفع بعد ذلك فى الهواء الطلق ·

وفى روكى ــ ٤ ، نجد أن نظام لقطة رد الفعـل المكلف بابراز دور النجم وبدفـع التحـول البطـولى قد تم صـقله تمـاما حتى ان أدريان لا تحتاج الى الظهور الا لاضفاء المزيد من الحيوية على المرحلة الثانية من تدريب روكى · ولنعد الى الأذهان قصة الفيلم : لقد جــاء الى الولايات المتحدة بطل الملاكمة السوفيتى الأول والتقى مع ابولو كريـد فى مباراة عنيفة للغاية انتهت بموت البطل الأمريكى السابق بالضربة القاضية · وقرر روكى قبول تحدى دراجو له بالحضور الى موسكو للاكمته ، وذلك رغم عدم موافقة زوجته وبواعث تردده العـــديدة · وعندما غادر منزله للذهاب الى المطار بصحبة بولى المخلص له وديـوك المدرب الزنجى السابق لأبولو ، لم تكن أدريان بصحبتهم لكى تودعه

وترجو له حظا سعيدا · فهى تراقب بلا انفعال سفر الرجال الثلاثة من خلف زجاج نافذة غرفتها · وقد قـرر ستالونى / روكى أن يتم التدريب للمباراة فى روسيا ، أرض غريمه ، لكى يستغل على وجه أفضـل المونتاج المتوازى للقطات التدريب الخاصة به وبدراجو ·

وسيبرز ذلك المونتاج المتوازى الفروق الجذرية بين الرجلين طوال فترة التدريب : فروكى يتدرب وسط الطبيعة الموحشة وفى منطقة جبلية بعزبة خربة تحاصرها الثلوج من كل جانب · أما دراجو فيجرى تمارينه فى ملعب حديث ومتكلف حيث يخضع للاختبارات والتجـارب بواسـطة أجهزة مزودة بتقنيات دقيقة للغاية كما لو كان انسانا آليا · غير أن المونتاج المتوازى ليس مقصدى هنا ، بل ردود فعل أدريان لابراز نجومية بطل الفيلم · ولكن أدريان غائبة فى المرحلة الأولى من التدريب · وقـد تم التنويه بذلك من خلال ما أقدم عليه روكى فور وصوله الى العزبة اذ ثبت فى ركن مرآة معلقة على حائط الكوخ الذى يقيم فيه صورتين احداهما لابنه والثانية لخصمه دراجو ، مما يشير الى أنه سيتدرب على سحق هذا الغريم بوصفه « رب أسرة طيب » · غير أن ذلك لن يكون كافيا ، فهو فى حاجة الى نظرة زوجته لكى يكون تدريبه مجديا وحتى يعدو من أجل ابنه ، ككل أمريكى طيب ، كما كان الحـال فى **روكى ـ ٢** ·

وبالطبع لم يكن الحماس الصفة المميزة لتدريبات المرحلة الأولى· وقد استهلها المدرب ديوك بالخطاب المعهود فى هذه المناسبة ، وهـو يصوب اليه نظراته بكل رصانة : « عندما مات ابولو ، مات جزء منى ، لقد أردت أن أدربك لكى تنتقم لأبولو ، وسيكون ذلك صعبا للغاية ولكنك ستتجاوز المخاطر وتتغلب على الروسى » · ولن يكون وصف اللقطـات المتعلقة بتلك المرحلة سوى تكرار للنموذج المعهود فى كل فيلم من أفلام هذا المسلسل · غير أن هناك جانبين فى تلك المرحلة الأولى أود التنويه بهما باختصار : الجانب الأول يتعلق بسلوك روكى والثانى بردود فعل التمارين التى يؤديها · والواقع أنهما جانبان اعتدنا على التفـكير بخصوصهما ·

يؤدى روكى العمل المكلف به بكل دقة وعناية ، وهو عبارة عن عملية تخلص من الميول البرجوازية ، وذلك عن طريق المجهود المضنى الذى يبذله الحطابون لقطع الأشجار · لقد جاء الى بلاد السوفييت ، وفى ذلك فى حد ذاته حافز يدفعه الى تكرار ما كان يقوم به الرواد الأمريكيون الأوائل لكى يتشرب بالخصال الحميدة التى يعتمد عليهـا النجـاح

الأمريكى • وهو يقوم أيضا بجولات شاقة وسط الثلوج التى تصل الى الركبتين • غير أن هناك قدرا من الآلية فى سلوك روكى • فلو أمعن المرء فى الأمر لتبين له أنه لا يختلف كثيرا عن سلوك دراجو المجرد من أية سمة شخصية والأقرب الى تصرفات الانسان الآلى ، وهو ما يعرض علينا عن طريق المونتاج المتوازى • والواقع أن ردود الفعل الخاصة بروكى هى التى توحى بذلك ، فهى قليلة على عكس تلك التى تخص دراجو • كان الجزء الأكبر من نشاط روكى يتم فى الخلاء وسط الطبيعة القاسية ، ولذا فهو وحده فى مجال الشاشة ، ولا تتجه اليه الا القليل من الأنظار من خارج مجاله المباشر • ففيما عدا لقطة واحدة كبيرة لمدربة وهو يراقب تمارينه ، تكون ردود الفعل الأخرى من جانب الحراس الروس المكلفين بحمايته • وهم يراقبون انهماكه فى قطع الأشجار ويرصدون أحيانا سلوكه الغريب بالمنظار المقرب • وردود الفعل هذه فاترة أو قلقة أو عدائية • وهكذا يكون روكى خاضعا للرقابة •

ولكن الرقابة مفروضة أيضا على غريمه الروسى دراجو ، حتى وان كان هناك تعارض بين اللقطات الخاصة بروكى وتلك الخاصة بدراجو ، رغم تداخلهما : فالملاكم الأمريكى يكد كالمعتوه وسط الثلوج ، والروسى يتدرب داخل ملعب مزود بأحدث الأجهزة الالكترونية • غير أن كلا منهما يلقى ردود فعل من نفس النوع • فهى أكثر بالنسبة لدراجو وأقرب اليه لأنها تتم فى مكان مغلق ، وعن طريق مدير أعماله ومدربيه والفنيين فى مجال الالكترونيات وزوجته ، وجميعها تعبر عن قلق اخصائيين ويخضع لملاحظات مدروسة وفحوص علمية • غير أن المخرج ستالونى يرى أن هذه الانفعالات ازاء دراجو الروسى منطقية ، فهو ليس الا فردا تحول الى انسان آلى مكرس لخدمة الجماهير • على أن هذا النوع من ردود الأفعال مرفوض بالنسبة لروكى ويتعين تداركها • ولكن كيف ؟ باحضار أدريان من الولايات المتحدة • فهى تظهر فجأة فى اللحظة التى يعود فيها روكى الى المعسكر بعد يوم من العمل الشاق وهو بمفرده • وتقول له أدريان : « لقد افتقدتك » ويرد عليها : « وأنا أيضا مشتاق اليك » • وبوسعنا أن نضيف أننا افتقدناها نحن أيضا • وهنا يتعانقان بمصاحبة الموسيقى ووسط خلفية من الثلوج • انه التحول المفاجىء •

وجميع اللقطات الأولى من مرحلة التدريب الثانية داخلية وضيقة وقصيرة وسريعة ، حيث يقفز البطل ويرقص على أرضية الكوخ المكسوة بجذوع الأشجار ، ويتعلق بعوارض السقف ويرفع أحجارا فى القبو ، وكل ذلك فى ظل ردود الفعل التى تحاصره من كافة الجوانب • ويتباطأ

ظهور لقطات تدريب دراجو فى المشهد وذلك لسبب واضح ، اذ يتعين أن نحاط علما بأن روكى المؤيد بلقطات رد فعل مندوبينا لديه قد استعاد من الآن فصاعدا مركزه وانه لا مجال بالتالى لاقصائه من هذا المركز عندما يأتى دور لقطات تدريب البطل الروسى الغريم المتزامنة مع تدريب بطلنا · والواقع ان دراجو يصبح فى وضع أدنى منذ بداية المونتاج المتوازى وحتى نهايته : فالطابع الآلى والغاشم لتمارينه يزداد ، وردود فعل التجسس تقل ، وهو عادة وحده فى مجال الشاشة كالآلة التى تتحرك من تلقاء نفسها بكفاءة ، مع ابراز ذلك فى لقطات كبيرة متميزة · وهو يظل داخل الملعب تحت التصرف المطلق لخفرائه ·

أما روكى فقد انتقل من برودة الشتاء القارص الى داخل الكوخ حيث يعكف على تدفئة عضلاته التى تنتفخ فى ظل نظرات مندوبينا الثلاثة الودودة ، وقد تجمعوا حوله من جديد وعندما سيترك الكوخ بعد أن يفرك فى يده صورة دراجو التى انتزعها من ركن مرآة غرفته ، سيكون مستعداً لمواجهة الطبيعة القاسية للحدود المفروضة بعد أن استرد أهليته وتشبع من جديد بالتقاليد الأسرية للرواد الأوائل · وهكذا سينطلق فى سباق جدير بالجبابرة ، فيتخطى الثلوج المتراكمة ويهبط المنحدرات المغطاة بالجليد ويعبر الجداول والبحيرات المتجمدة ، فى ظل ايقاعات الموسيقى المظفرة وبصحبة جوقة المغنين ، لكى تنتصب قامته فى النهاية فوق قمة جبلية حيث يصيح بأعلى صوته مناديا خصمه دراجو ·

الفصل العاشر :

فرانك كابرا وتوظيف ايزنشتاين

آن الأوان للتطرق الى الاخراج السينمائى عند فرانك كابرا . لقد نوهت عدة مرات من قبل باهمية دور كابرا فى عـــالم السينما الأمريكية . ويتعين أن نوضح فى ختام هذا الكتاب ، وتبعا لما أوردنا من أفكار حول فيلم روكى ـ ٤ ، أنه لا جديد تحت كشافات الاضاءة فى استوديوهات لوس أنجلوس الكبرى ، وأن فرانك كابـــرا الذى عاصر سنوات ازدهار السينما الكلاسيكية الهوليودية نجح فى أن يبلور فى افلامه بنية لقطة رد الفعــل التى يتم تجاوزها منــذ ذلك العهــد . وأقترح على القــارىء أن يتدارس بعض مشــاهد فيلمين لكابرا بغض النظر عن تسلسلهمــا الزمنــى ، وهمــا السـيد سـميث فى واشـنطن (١٩٣٩) ومستر ديدز الشاذ (١٩٣٦) . وسيتيح لنا السيد سميث امكانية التحقق من مدى أستاذية كابرا وتفوقه فى استخدام لقطة رد الفعــل ، أما مستر ديدز فسيردنا الى روكى ــ ٤ لنصل من خلاله الى كيفية توظيف كابرا لسينما ايزنشتاين الثورية الروسية .

والواقع أن روبرت سـكلار محق تماما في ضــمه كـلا من فرانك كابرا ووالت ديزنى الى الفصل الثانى عشر من كتابه أمريكا المصنوعة سينمائيا ، والمعنون « صنع ثقافة الأساطير » . ومما لا شك فيه أن الرجلين هما أشد السينمائيين تأمركا فى تاريخ هوليود نجحـــا فى تسويق نظام لقطات رد الفعل ، صانعة النجوم ، بحيـوية لا تضــاهى . وهناك جانب من الحقيقة فى الجملة التى أطلقها السينمائى جـــون كاسيفيت على سبيل المزاح قائلا : « ربما لم تكن هناك فى الأصل أمريكا ، وربما لم يكن هناك سوى فرانك كابرا » . وعلى أية حــال فــان لهــذه الدعاية الفضل فى أن تفسر لنا سبب عدم تطرق النقاد الأوروبيين ، وبالأخص الفرنسيين منهم ، لفرانك كابرا والتفضل بمحـــاولة شرح أفلامه أو تفسيرها . ويعود ذلك الى عدم توافق أعمال كابرا مع سينما

المؤلفين التى نشأت مع الموجة الجديدة الفرنسية ومازالت تتحكم حتى الآن فى توجهات المجلات السينمائية الرفيعة المستوى التى ترى أن السينمائيين ذوى البصمة الخاصة والأسلوب الشخصى المتميز هم الوحيدون الجديرون بالاهتمام وبالدراسة النقدية لأعمالهم · غير أن الأسلوب فى أفلام كابرا ، اذا كان هناك أسلوب ، ليس ملك المؤلف بل ملك الجمهور المتفرج فى القاعة الذى يجد فى الفيلم التعبير الدقيق عن مسلكه وكلامه المتدثرين بالمثالية · وهنا تكمن بالذات مدى الأهمية الخاصة لرجل السينما فرانك كابرا بالنسبة لنا · فهناك ما يتجاوز الحيل التقنية التى يستخدمها لابهار أدعياء الفن ، اذ أنه يتمادى فى دس تقنية أخرى غير مرئية تبث فى لا وعينا أساطير الأمة الأمريكية ·

لقد أخرج فرانك كابرا أهم أفلامه الشعبية فى النصف الثانى من الثلاثينات : **حدث ذات ليلة** (١٩٣٤) ، **مستر ديدز الشاذ** (١٩٣٦) ، **الأفق المفقود** (١٩٣٧) ، **لا يمكنك أن تأخذها معك** (١٩٣٨) ، **السيد سميث فى واشنطن** (١٩٣٩) · وعلى اثر النجاح الكبير الذى حظى به **مستر ديدز الشاذ** أصبح كابرا أول مخرج يتمتع بامتياز وضع اسمه على الشاشة قبل عنوان الفيلم · وقد بلغت شعبيته مدى كبيرا فى بداية الحرب العالمية الثانية حتى ان الجنرال مارشال كلفه بمهمة اخراج أفلام وثائقية عسكرية (تحولت الى المسلسل الشهير **لماذا نحارب؟**) بغية تأجيج الحماس القتالى لدى الجنود الأمريكيين · ويجدر بنا أن ننوه هنا بأن **انتصار الارادة** ، الفيلم الفاشستى الكبير للمخرجة الألمانية لينى رييفنستال ، بغية التمرس من خلاله ·

وقد أجرى الصحفيون معه حديثا عند خروجه من سينما كان يشاهد فيها فيلم روكى ــ ١ (وكان قد بلغ التاسعة والسبعين من عمره) فصاح قائلا : « هذا هو الفيلم الذى كان بودى أن أصنع » · وهذا القول واضح تماما لمن يعرف أعمال كابرا · وهناك مشهد فى فيلم **السيد سميث فى واشنطن** ذى الشهرة الشعبية الواسعة النطاق يبدو لى مهما للغاية ، كما أن تواجده فى منتصف الفيلم له ما يبرره · ولنبدأ بمضمون القصة : يتم انتخاب جفرسون سميث (واسم جفرسون فى حد ذاته ينبىء باننا بصدد بطل) عضوا فى مجلس الشيوخ بواشنطن · وهو نموذج مثالى لأبطال كابرا · انه شاب نقى وبسيط بل وساذج · يحب الطبيعة وينظم معسكرات للكشافة · ولم يسبق له أن ترك مدينته الصغيرة المغمورة فى الغرب · وقد أشرف على حملة انتخابه أحد كبار رجال الأعمال فى ولايته واسمه تايلور (مما يذكر أيضا بخطورة التيلورية) · وهذا الأخير شخص واسع النفوذ وعديم الذمة ويسيطر

على مجلس الشيوخ وفى حاجة الى دمية يستخدمها فى واشنطن لكى يتفرغ لعمليات الاحتيال والنصب دون أن يتعرض لافتضاح أمره · وهذا السيناريو مثالى حقا لاستخدام لقطة رد الفعل اللازمة لتحقيق « التشرب » على الطريقة الأمريكية تمهيدا للتحول المفاجىء · ويؤدى جيمى ستيوارت دور جفرسون سميث الذى استهل به شهرته وحصل من اجله على أوسكار أحسن ممثل لعام ١٩٣٩ · والواقع أن هذا الفيلم وجه وحدد نهائيا ليس فقط أخلاقيات جيمى ستيوارت « النقاء وايثار الغير والايمان الراسخ بقيم أمريكا الأساسية » كما جاء فى قاموس السينما الصادر فى باريس (لاروس) بل وأيضا سلوكه على الشاشة ·

ومما يسترعى الانتباه بشكل خاص فى أداء جيمى ستيوارت ، ذلك الممثل الفذ ، قدرته على ادعاء المراوغة · فهو يتباطأ فى تثبيت نظرته بل ويتلعثم بشكل ملحوظ ، وكأنه يحاول أن يواصل نظرة الآخر وحديثه وربط تصرفه برد فعل مندوبينا المتواجدين معه على الشاشة (ويذكرنى ذلك بالأب جرانديه فى رواية الكاتب الفرنسى بالزاك ، الذى كان يبدأ فى التلعثم بمجرد الحديث عن الصفقات لكى يدفع محدثه الى تكملة الجملة ومجاراته) · وهذا ما جعل جيمى ستيوارت أحد الممثلين الأكثر ديمقراطية ، ان لم يكن الأكثر ديماجوجية فى السينما الأمريكية، وبالتالى أحد الذين يناسبون على خير وجه المبادىء الواقعية لمنهج استوديو الممثل · وقد أتاح له دور جفرسون سميث ، كما صممه وأخرجه كابرا ، أتاح له الفرصة لكى يرسخ شخصيته تماما · وما كان يمكن أن يتمنى ممثل أمريكى شاب خيرا من أن يتألق على الشاشة فى نظر المتفرجين فى دور العرض · ولنا أن نتصور شخصا مجهولا تماما ، وجاهلا وخجولا ، خرج للتو من عالم رعاة البقر فى الغرب ، يتمثل كل ما يملكه من ثروة فى ايمانه الوطيد بأمريكا ، ينجح مع ذلك فى تطهير مجلس الشيوخ وانقاذ الأمة من تحكم رجال الأعمال الأنانيين والمجردين من أى خلق ، عبر العقبات وخيبات الأمل والاهانات ، مدفوعا فى ذلك الى الأمام بمساعدة امرأة قوية العزيمة ، ومساندة أفراد من الكشافة الأمريكيين المتحمسين ، وقوة جاذبية التقنية التى استخدمها كابرا ·

ولنتدارس ذلك المشهد الذى يعنينا والواقع فى منتصف الفيلم تقريبا · سميث فى مكتبه مع سكرتيرته سوندرز (جين آرثر) · لقد أصبح السناتور الشاب أضحوكة واشنطن · فقد لاكم صحفيا استهزأ به ونشر صورة له وهو يحاكى تغريد العصافير ، كما بدا خجولا كطفل فى مشهد مضحك ومخز فى صالون السناتور بين الفخم ، أمام ايلين ، ابنته التى وقع فى غرامها بكل جوارحه · ويستغرق هذا المشهد نسع دقائق

ونصف دقيقة ويتكون من ست وتسعين لقطة أغلبها لقطات مقربة حتى الصدر لسميث وسكرتيرته سوندرز ، وهى اللقطات المفضلة فى حالة الحوار · وفى الجزء الأول من المشهد يكون سميث جالسا خلف مكتبه على يسار الكادر ، أى فى الجانب الغربى ، وهو الأمر الذى يتعين التنويه به · وسيشغل هذا الجانب فى سياق المشهد ، وهو نفس الجانب الذى ظهر منه القطار الذى جاء به الى الشرق فى بداية الفيلم · وستكون الأفضلية لهذا الجانب بالنسبة له طوال القصة ، شأنه فى ذلك شأن البطل فى أفلام رعاة البقر · وتقف سوندرز على يمين الكادر وهى تشرح لسميث بلهجة ماكرة تنم عن التنازل ، سباق الحواجز والعقبات القانونية والاجراءات المعقدة ، التى يتطلبها تمرير مشروع قانون فى مجلس الشيوخ ، بعد أن أفادها السناتور الشاب بلا مواربة بعزمه على تقديم قانون خاص بمعسكر للشباب فى الخلاء دون أن يكون على دراية بالمصاعب التى سيواجهها هذا المشروع · وخطاب سوندرز الذى يستغرق وحده ثلاث دقائق ونصف دقيقة ويتضمن ثلاثين لقطة عبارة عن درس شعبى وسينمائى حقيقى حول الطقوس البرلمانية الأمريكية المرعية · وطوال ذلك الحديث تكون عينا سميث مثبتتين على وجه السكرتيرة ، وهو يستمع اليها باهتمام شديد ، اذ يكتشف وهو مندهش الاجراءات المعقدة التى تعتمد عليها استراتيجية مجلس الشيوخ · اما نحن المتفرجين الجالسين على مقاعدنا كما لو كنا فى قاعة للدراسة ، فاننا نتلقى من خلال ردود فعل سميث درسا فى تاريخ أمريكا السياسى· فنحن نحاط علما بأن مجلس الشيوخ يضم ٩٦ عضوا (كان ذلك فى عام ١٩٣٩ ، عندما كانت الولايات المتحدة مكونة من ٤٨ ولاية ، لا ٥٠ ولاية كما هو الحال الآن) ، وبأن أى مشروع قانون يجب أن يمر بعدة مراحل قبل أن يكون صالحا لعرضه للتصويت فى المجلس · فهو يقدم أولا ، وفقا للأصول المرعية فى المجلس ، من جانب السناتور الذى أعده ، ثم يجرى اختيار لجنة من المجلس لدراسة تفاصيله لتقدير مدى صلاحيته واقتراح ادخال تعديلات عليه ثم يحال الى مجلس النواب الذى يشكل بدوره لجنة استماع لتقييم المشروع ليعود من جديد الى اللجنة الأولى التى قد تقر تعديلات لجنة الاستماع أو ترفضها ، مما يؤدى الى تبادلات جديدة بين اللجنتين · واخيرا « اذا ظل المشروع على قيد الحياة يصبح بالامكان احالته للمجلس للتصويت » كما تقول سوندرز بلهجة مثبطة للهمم · وهى تستطرد قائلة بابتسامة ماكرة جديرة بالسكرتيرة المتمرسة : « وعندئذ تكون دورة اجتماعات المجلس قد انفضت لحلول فترة الاجازة » ·

وهذا الخطاب الذى تعرضه علينا بالتفصيل بلهجة من تبددت

أوهامه وباستخفاف الوظفة المحنكة والموقنة بأن المؤسسات السياسية لم تعد سوى مناورات روتينية وصيغ ميتة ، يصف بدقة واقع الحياة البرلمانية الأمريكية · وتلقن سوندرز هذا الدرس لسميث بلقطات مصوبة من فوق لتحت ، كأنه تلميذ جالس على قمطره · ونتلقى نحن أقوالها من خلال ردود فعل سميث ، اذ من المهم ان نحصل عليها عن طريق البطل وذلك لسببين رئيسيين : أولا لأن المعلومات التى تفيدنا بهـا السكرتيرة لها طابع فنى يتطلب قدرا من التركيز لكى نستوعبها ، مما قد يعرضها للضياع او لعدم تمكن المتفرجين من متابعتها وفهمها ، وثانيا لأن مسلك سوندرز ولهجتها ينمان عن استخفافها بالاجراءات المعقدة واللانهائية المتبعة فى مجلس الشيوخ ، مما قد يؤدى الى عداء المتفرجين للنظام النيابى الأمريكى لولا ردود فعل سميث الايجابيـة والمعبرة عن اهتمامه الشديد بالموضوع ·

وطوال خطاب سوندرز الممتد عبر ثلاثين لقطة وباستثناء خمس لقطات حتى الصدر : ثلاث للسكرتيرة واثنتين لسميث ، يتواجد بطلنا باستمرار فى المجال مع المتحدثة كما لو كان لا يريد أن تفلت منه أى من كلماتها · ويظهر سميث أمامنا فى مواجهتنا أو من الجانب أو الظهـر ، على الحافة اليسرى للكادر وعيناه مرفوعتان نحو سوندرز ليستمع اليها وقد استهوته كلماتها وراح يومىء برأسه مبديا تفهمه لما تقول ، كما يوجه لها أسئلة بخصوص المقاطع الصعبة فهو يستفسر منهـا : مـا هى لجنة الاستماع هذه ؟ ويعبر عن تلهفه الى فهم سير الاجراءات فى المجلس بالتململ فى مقعده ومقاطعتها بكلمـات مثـل : « ثم ماذا ؟ » و « اكملى » · وردود فعل سميث هذه موفقة للغاية اذ تحول خطـاب سوندرز الى رواية مثيرة ، وفقا لتقاليد هوليود الخالصة مع أنه فى الأصل خطاب مضجر · وقد اثار ذلك حيرة سوندرز التى كانت تتصور أنها ستدفع السناتور الشاب الى النفور من مشروع القانون والتخلى عنه · غير أن العكس هو الذى يحدث : فكلما كشفت له عن العقبات التى سيتعين التغلب عليها حتى يمكن التوصل الى اقرار المشروع زاد حماس سميث وأعلن فى ختام شروحها عن رغبته فى أن يملى عليها مشروعه ·

وهكذا يحدث تحول كامل فى الوضع · ويستخدم كابرا أسلوب التلاشى التدريجى للقطة التى تحـل محلها اللقطـة الجـديدة · وقـد يبدو لنا أن هذا الأسلوب التقنى يرمى هنا الى التخلص من اللحظات الخـاوية التى تقضيهـا سوندرز للذهـاب لاحضـار الورق لتسجيـل

ما سيمليه عليها ، خاصة وان كابرا معروف بكـرهـه الشـديد للفراغ السينمائى أو باخطارنا فقط بأننا ننتقل الى مرحلة أخرى من المشهد ٠ والواقع أن التمعن فى ذلك يظهـر لنا أن هـذا الأسلوب يفيدنا بأكثر من ذلك ٠ وهنا تترك سوندرز موقعها أمام مكتب رئيسها وتتجه نحو يمين الكادر لاحضار ما يلزمها من معدات الكتابة ٠ وتصحبها الكاميرا فى هذا التحرك بحيث يصبح سميث فى الوقت نفسه خارج المجال من جهة الكادر اليسرى وهكذا تصبح سوندرز وحدها فى المجـال حيث نراهـا من الظهر ٠ وهنا تتلاشى صورتها تدريجيا لتحل محلها صورة سميث فى مقـدمة اللقطة وهـو يذرع المكـان جيئة وذهابا وقد بدت خصلة من شعره على جبهته والغليون فى يده وراح يملى مشروع القانون ، بينما جلست سوندرز على كرسيها فى المستوى الثانى من اللقطة وقد وضعت مفكرتها على ركبتيها وأمسكت بالقلم بيدها ٠ وهكذا أسفر المزج التدريجى للصورتين عن رفع شأن سميث الذى أصبح منتصب القامة ، وأجلس السكرتيرة فى مكانها ٠

وكما دفعت ردود فعل سميث ازاء خطاب سوندرز ، المتفرجين فى قاعة العرض الى متابعة المراحل التى يمر بها مشروع القانون أمام مجلس الشيوخ الواحدة تلو الأخرى باهتمام ، فان ردود فعل السكرتيرة ازاء خطاب سميث ستجعل نفس هؤلاء المتفرجين يشـاركون البطـل فى ايمانه الوطنى ٠ وتتمثل أساسا استراتيجية سميث ، وكابرا من وراءه ، فى ابهار سوندرز ٠ فلو نجح سميث فى دفع سوندرز الى رفع وجهها نحوه وتطلعها اليه بما ينم عن الاهتمام ، بل والاعجاب ان أمكن ، لحقق النجاح فى هذه الجولة ولما كان هناك متفرج قـادر على مقـاومة كاريزما البطل ومعارضة أيديولوجيته ٠ والسـبب فى ذلك واضـح ٠ فهذه المرأة الشابة المضطرة الى اتخـاذ وضع المشاهد ـ لأنها جالسـة صامتة ، تتطلع اليه وتستمع ـ بل وأسوأ مشاهد ٠ فقد كانت مناهضـة لأفكاره فى البداية لأنها فقدت الايمان بقـدرة أمريكا على النهوض من كبوتها ، كما أنها تحتقر مجلس الشيوخ بعد أن اكتشفت احتيال رئيسها السناتور بين ، وهو من أشد الرجال نفوذا فى السياسة الأمريكيـة والمتفانى فى خدمة تايلور ، وترى أن سميث ساذج وغير مسئول يتلاعب به بين ٠ ولكن هنـاك مـا هـو أهم من ذلك ٠ فهى تجهل ما نعرفه نحن المتفرجين بدون استثناء ، وهو أن جفرسون سميث هو جيمس ستيوارت نفســه ٠

ولا يضيع بطلنا وقته فى نقاش ممل ٠ وهو يستغل وضع سوندرز وهى جالسة وقد أعيدت الى مكانها ، وكسبه للجـولة الأولى لكى يبرز

فورا مغزى وروح المشروع الذى يفكر فيه · وتلك الاستراتيجية التى يتبعها سميث تثير الدهشة ، اذ انه بدا حتى هذه اللحظة مجرد سياسى، سذاجته مضحكة وبلا أية خبرة فى عالم السياسة · غير أن هذه الاستراتيجية تعبر على خير وجه عن المعالجة الدعائية عند كابرا الذى يستخدم شخصياته ليبلغنا خطابه هو · ويتجه سميث نحو يسار الكادر ، أى نحو الغرب الذى جاء منه وسيبقى فيه حتى نهاية المشهد لكى يجذبنا نحوه · وهو يصوب عينيه نحو سوندرز قائلا لها : « يجب أن تكون لمشروعى الخاص بمعسكر الشباب روح » ، ثم يلتفت نحو نافذة مكتبه ، أقصى يسار الكادر ويشير بيده الى قبة الكابيتول الذى بدا متألقا فى الأفق ويستطرد قائلا : « تلك هى الصورة التى يجب أن تنطبع دائما فى فؤاد كل فرد من أبناء هذا البلد » · وينطلق سميث آنذاك فى محاولة لكسب سوندرز لوجهة نظره · وهنا تظهر لقطة كبيرة لرأس سوندرز · وسميث يجيد التصرف ، فهو يتكلم عن حرية التعبير التى يجب الدفاع عنها دائما للحفاظ على المثل العليا للأمة ، ويحدثها عن شبابه فى غابات الغرب وعن ضرورة تمسك الشباب الأمريكى بنقاء الطبيعة · وتتخلل هذه الأقوال المختصرة فى بعض الجمل المنتقاه بعناية ردود فعل لسوندرز ، عملا بمقتضيات الحرفة · وتقدم لنا ردود الفعل هذه فى لقطات نصف جامعة تضم أيضا سميث وتشعرنا بأنها بدأت تتخلى شيئا فشيئا عن غطرستها · لقد تأثرت بما يقول وراحت ترفع عينيها لتخفضهما فى الحال · غير أن سميث وكابرا هما اللذان يحسان ذلك معنا فى آن واحد ، وبعبارة أوضح فانهما يشعران ، حسب سلوك الشابة ، أنها أضحت مهيأة للقطة الكبيرة وغدت مستعدة للتخلى عن وضعها كموظفة فاقدة الايمان وصلفة من أهل الشرق ، ولتسليم رأسها للقطة رد الفعل الحاسمة · وعندئذ يصبح سميث مسيطرا تماما على الموقف · فهو نصف جالس على حافة مكتبه فى وضع مريح تماما ، فى مواجهة جمهور المتفرجين فى قاعة العرض ونظره متجه من أعلى الى سوندرز التى انتقلت مؤقتا خارج المجال (تمهيدا لعودتها بقوة بعد لحظة لتشغل مجالها) · ويستعيد سميث ذكريات فضائل الحياة الريفية التى مجدها جفرسون العظيم ، ثالث رؤساء الولايات المتحدة ، وسمى بطلنا ، ويتغنى بحياة البرية · وهو يذكر التأثير الذى مارسه والده عليه لكى يؤكد انتسابه الى ذلك الرئيس الشهير ويذكر فى الوقت نفسه محدثته والمتفرجين من خلال كلماته بشبابهم ومثلهم العليا ، فيردد ما كان يقوله له والده « عليك أن تتأثر بروائع الطبيعة وبجمال الأشجار والصخور والنجوم ··· وهل لاحظت يا ابنى أن النهار يعقب الليل ، كما لو كان يخرج من نفق ؟ » وعندئذ تحتل اللقطة الكبيرة لسوندرز المجال بأسره ، وبالضبط فى اللحظة التى

ينطق فيها سميث بالمقطع الأخير من الجملة ، حتى اننا نسمع تلك الكلمات من خارج المجال بنفس الاهتمام والخشوع ، شأننا فى ذلك شأن سوندرز (على الأقل بالنسبة للمتفرج فى ذلك العهد) · وهو ينطق تلك الجملة برقة شديدة ، وبما يشبه الهمس ، بينما تصحبها فى خلفية المشهد موسيقى مناسبة ، وذلك أثناء المزج التدريجى للصورتين المذكورتين آنفا ، مما ساهم فى دفع الصورة المكبرة نحونا ·

ويتعين أن نفكر فى تلك اللقطة الكبيرة لسوندرز لأنها هى التى تحدد مسار الفيلم · وأود أن أقول بلا مبالغة انها حجر الأساس الذى يرتكز عليه فيلم **السيد سميث فى واشنطن** · انها اللقطة الثامنة والأربعون فى هذا المشهد المتضمن ستا وتسعين لقطة · فهى تحتل اذن مركز المشهد بالضبط ، كما أنها أكبر وألمع لقطة قدمها لنا كابرا لوجه جين آرثر (وهى تبدو لنا بعد نصف قرن من انتاج الفيلم مضيئة الى حد اثارة ابتسامة طلبة معاهد السينما · ويثبت ذلك أن كابرا الذى برع فى توقيت لقطات رد الفعل الشعبية لم يصمد دائما أمام مرور الزمن) · ولا يتجه وجه سوندرز هنا نحو سميث ، بل نحو النافذة على يسار الكادر · وهو متجه من فوق كتف سميث نحو قبة الكابيتول التى لا تزال خارج المجال · ونظرتها تلمع من فرط التأثر وتنساب من حافة عينها اليسرى دمعة حارة · ويحظى وجه سوندرز بنفس الاضاءة التى استخدمت قبل ذلك ببضع لقطات فى عزل صورة القبة ، مما يوضح لنا أن الشابة تبنت حرفيا ما قاله سميث بخصوص روح مشروعه ·

لقد قامت تلك اللقطة الكبيرة بدور مهم فى جذب المتفرج حتى ان كابرا استخدمها مرة أخرى لتكثيف أداء سوندرز فى نهاية الفيلم ، بترتيب المونتاج بشكل آخر وتعديل الجملة المصاحبة لها · ونرى سميث من جديد فى نفس وضعه السابق ، مواصلا خطابه : « وكما قال لى أبى ، عليك أن تحاولى دائما النظر الى الحياة من حولك كما لو كنت تخرجين من نفق » · وعندئذ يظهر وجه سوندرز من جديد دون مصاحبة الكلمات هذه المرة وهى تنظر الى نفس النقطة فى الأفق وتبتسم فى آخر اللقطة وتخفض رأسها علامة على الموافقة · وهذه اللقطة الكبيرة المتكررة لسوندرز تؤكد تأثير الكلمات التى كانت مبررا لوجودها (أى وجود اللقطة) : الوجه الذى يستمع للكلمات أولا ، ثم انعكاس تلك الكلمات على الوجه · ويسجل ذلك النجاح الكبير الذى حققه جفرسون سميث · لقد تبلور فى شخصه الانتصار النهائى على تنظيم تايلور الأخطبوطى ، كما أصبح ارتباط المتفرجين بالشاشة مضمونا من خلاله · لقد اهتدت بالمعنى الحرفى للكلمة وتغير وضعها وستضع نفسها من

الآن فصاعدا فى خدمة البطل بوصفها مخلوقا طيبا ومخلصا يحتل مركزه الأدنى حسب المعايير الهوليودية · وستتقلص بالتالى لقطاتها الكبيرة كما ستصبح طبيعية ومتناسبة مع وضعها الجديد وستنتشر فى كل مشاهد الفيلم حتى آخرها ، لكى تظل سندا للمتفرجين وتحافظ على توجه نظراتهم طوال الرواية · وستتواجد باستمرار لكى توفر لنا ردود الفعل ازاء بطلنا أثناء القائه الخطاب الذى يعرض فيه مشروعه على مجلس الشيوخ · فهى تشجعه بايماءاتها وتتألم معه عندما يتعثر فى نص خطابه ويتلعثم ، وتبتسم مع أعضاء المجلس والجمهور ازاء تخبطه· وستظل فى مركز ردود الفعل الايجابية نحو سميث بل ستكون مصدرها فى العديد من الحالات ، طوال ذلك الخطاب المسهب فى جلسة المجلس · وستقدم للبطل كل مساعدة تلزمه ليتغلب على معارضة أعضاء المجلس · بيد أنها ستتواجد بالأخص بجوار سميث عندما سيقرر التخلى عن النضال والعودة الى مدينته الصغيرة فى الغرب بعد أن تلحق به الهزيمة وتنهار سمعته من جراء الضربات التى تلقاها من جانب عصابة تايلور · وعندئذ ستلقى عليه الخطاب الكلاسيكى شأنها فى ذلك شأن أدريان مع روكى ، وجارليك مع كروناور · وستعمل سوندرز على انهاض سميث من كبوته بالتواطؤ مع الجمهور من أجل تحقيق التحول الحاسم الذى لا غنى عنه فى الفيلم الشعبى الهوليودى · وستحيى من جديد شعلته وتعيده الى حلبة التحدى وستساند ردود فعله فى المعركة وفى انتصاره النهائى وسط تصفيق أعضاء مجلس الشيوخ والأمة جمعاء ·

وكان يتعين أن يأسر سميث سكرتيرته ويدفعها الى اهدائه لقطة رد الفعل الكبيرة التى لا غنى له عنها من أجل نشاطاته فى المستقبل · كما أن تواجد سوندرز كان ضروريا لسميث لكى يضمن مساندة أعضاء مجلس الشيوخ والناس عموما · وتقضى استراتيجية كابرا بكسب الجماهير تدريجيا وتلك هى الطريقة التى يتبعها للحصول على تأييد الأغلبية الصامتة المتواجدة فى قاعات العرض · ويجب أن نلاحظ أن أفلام كابرا قدمت منذ عام ١٩٣٤ وحتى نهاية العقد الحلول لمشاكل الساعة ، وهى حلول تبتغى الترسب فى اللاوعى الشعبى الأمريكى · والواقع أن تلك المشاكل كانت جوهرية فى ظل « العهد الجديد » الذى دعا اليه روزفلت لتجاوز احدى أخطر الأزمات التى واجهها تاريخ الولايات المتحدة · وكان هدف هذه السياسة الجديدة حل النزاع الذى بدا مستعصيا فى رأى العديد من الناس ، من جهة بين العمال الذين حل بهم الفقر ووجدوا قواهم فى نقابات واسعة النفوذ وذات توجهات اشتراكية ، تحظى بمساندة حماسية من جانب آلاف من المثقفين

اليساريين ، ومن جهة أخرى الاحتكارات الأمريكية التى ما كان بوسع الحكومة أن تتخلى عنها دون أن تقضى على وجودها هى • وكانت الأوضاع تنذر بالانفجار نظرا لكونها مهيأة تماما لقيام ثورة طبقية ، كما لاحظ ذلك العديد من المراقبين •

أما ما راح يدعو اليه كابرا ، كما هو واضح فى فيلم **السيد سميث فى واشنطن** فهو بسيط وشعبوى ، وبالتالى شعبى للغاية : انها الحكمة الفريدة « أحب جارك » التى تحتل مركز الصدارة بالنسبة للفردية المثالية الأمريكية • فالبطل المنبثق من وسط جموع الشعب مدرج دائما فى بنية الفيلم عند كابرا بين المؤسسات وطبقات الشعب الدنيا ، وهو المغلوب على أمره والطيب القلب الذى يلحق الهزيمة بالأشرار بفضل ايمانه الراسخ وتضحياته ويصلح السلطة التى جانبها الصواب مؤقتا ويعيد الحرية والأمل للشعب • ويمكن تلخيص كل سينما كابرا بنهاية فيلم **متروبوليس** لثيا فون هاربو وفريتز لانج : البطل الشعبى الشهم والكريم الذى يوفق بين عقل السلطة وسواعد العاملين •

ولا يمكن أن يعثر المرء على سينما أشد مناهضة ايديولوجيا للفكر الثورى وأشد تعارضا مع صيغة ايزنشتاين ، من سينما كابرا • غير أن أى محلل لبعض مشاهد من أفلام كابرا بدءا من عام ١٩٣٤ سيلاحظ بكل يسر تأثير ايزنشتاين ، وستتكشف له روح الدعاية الرأسمالية لدى هذا المخرج الأمريكى بوصفه نقيض الاستراتيجية الاشتراكية للمخرج الروسى الكبير •

وفى رأيى أن فيلم **مستر ديدز الشاذ** الذى أعتبره ، على غرار جراهام جرين وكذلك الأكاديمية الهوليودية للسينما ، أحسن فيلم أخرجه كابرا ، هو فى الواقع أوضح نقيض ايديولوجى وتقنى لايزنشتاين • وأقترح التعرض كالمعتاد لتفاصيل مشهد من فيلم **مستر ديدز الشاذ** يعبر عن الطابع العام للفيلم ويقدم نموذجا لأسلوب كابرا فى المونتاج •

ولنذكر أولا الخطوط العمة لقصة الفيلم • فلونجفيلو ديدز (جارى كوبر) شاب نقى وساذج يعيش فى قرية صغيرة فى غرب الولايات المتحدة اسمها مانديك فولز ، ويقضى حياته كالبوهيميين • وهو يرث مبلغ عشرين مليون دولار على اثر وفاة عم عجوز فينتقل الى نيويورك ليقيم فى قصر صغير للفقيد جدير بالأمراء • وبعد عدة أسابيع يقضيها بلا عمل فى الأوساط الثرية والمتعفنة فى المدينة ، يقع فى حب صحفية شابة (جين آرثر) التى تستغل سذاجته فى أول الأمر لصالح

الصحيفة التى تعمل بها ، ثم تتخذ رويدا رويدا موقفا ايجابيا ازاء تعلقه بها • ويقرر ديدز توزيع كل ثروته على المزارعين المعـوزين العـاطلين عن العمل • وعليه يوجه اليه الاتهام بالجنون ويساق أمام المحكمة حيث يظل صامتا لمدة طويلة كأن مصيره لا يهمه ، ثم يتكلم فى نهاية المطاف لينفى عن نفسه التهمة • وهو ينتصر فى النهاية حيث يحمله الجمهور على الأكتاف •• وتقبله الشابة التى يحبها •

ويشعرنا الجزء الأخير من الفيلم المخصص لمحاكمة ديدز بمدى تأثير ايزنشتاين اذ يستخدم كابرا كل امكاناته لدفع المتفرج الى التطلع الى دفاع البطل عن نفسه • وهكذا تنهض الصحفية الشابة ، وهى أقرب شخصية لديدز وخير متحدثة بلساننا نحن المتفرجين ، لتحاول جاهدة اقناع البطل بأن يتكلم ويثبت براءته فى خطاب مؤثر • وتلى ذلك تسع عشرة لقطة لأفراد وجماهير يتأثرون بكلمات الشابة ويساندون جهودها لحث المتهم على التخلى عن صمته • وقد توالت تلك اللقطات فى مونتاج يخضع لايقاع متميز ومتصاعد ، يضارع (من وجهة النظر هذه) مشاهد معينة فى فيلم البارجة بوتمكين ، حيث تلاحق اللقطات البطل وتتعقبه حتى يقف على قدميه ، وكأنه الأسد على درج أودسا • فهذه اللقطات تتتابع بدءا بالأفراد القريبين من ديدز لتزحف مثل الموجة حتى تصل الى جمهور الفقراء فى قاعة المحكمة وتنعكس فى نهاية الأمر على البطل• ولنفحص ذلك عن قرب • فهذه اللقطات (بعضها حتى الصدر وبعضها الآخر كبيرة ، وهى تخص ديدز وأربعة أفراد من الجمهور ، ولقطـــات جامعة للجمهور) موزعة وفقا للتعاقب والسلوك التاليين :

مدير الصحيفة ، رئيس البطلة (ينهض ويتكلم)
القاضى (يأمر بالتزام بالصمت)
مدير الصحيفة (يواصل الكلام)
ديدز (جالس)
حارس ديدز (ينهض ويتكلم)
القاضى (يامر بالالتزام بالصمت)
حارس ديدز (يواصل الكلام)
مزارع فى القاعة (ينهض ويتكلم)
مزارع ثان (يدفع الى الوقوف ويتكلم)
مزارع ثالث (يدفع الى الوقوف ويتكلم)
مزارع رابع (ينهض ويتكلم)
ديدز (جالس)

الجمهور (يقوم على دفعات ويتظاهر)
ديدز (جالس)
القاضى (يحاول عبثا فرض السكوت)
الجمهور (يقوم ويتظاهر بمزيد من الصخب)
ديدز (جالس)
الجمهور (هائج)
ديدز (ينهض ويتكلم) ٠

وأود أن أشير الى ثلاث سمات تتعلق بمضمون هذه اللقطات ومونتاجها فهى تستغرق وقتا أقصر فأقصر مع تتابعها وتحمل الينا تعليقات أكثر فأكثر ايجازا كما أن المتحدثين القريبين من ديدز هم الذين يتكلمون فى البداية ٠ وهم الوحيدون ٠ فيما عدا القاضى المتمتع بوضع خاص ، الذين يضاعفون تدخلهم (لقطتان لمدير الصحيفة ولقطتان للحارس ، أما البطلة التى أطلقت العنان للمشهد فقد ظهرت فى ثلاث عشرة من تلك اللقطات) ، ومن جهة أخرى فان المتحدثين البعيدين عن موقع ديدز هم آخر من يتدخلون ، أى جمهور المزارعين ، وهم يعاودون تدخلهم شأنهم شأن الأشخاص القريبين منه ٠ وأخيرا . تتخلل ردود فعل كل من الطرفين أربع لقطات لأفراد مختلفين من بين جمهور المزارعين فى قاعة المحكمة يوجه كل منهم بلهجته الخاصة نفس النداء الحار : « تكلم يا مستر ديدز » ٠ وتكون مدة تلك اللقطات أقصر فأقصر كما يتزايد حجمها حتى ان الأخيرة من بينها لقطة كبيرة لوجه أحدهم تعادل فى حجمها اللقطة الكبيرة لديدز التالية لها وهو جالس ، وسلسلة اللقطات الأربع مركبة بعناية : فاللقطتان الثانية والثالثة اللتان يظهر فى كل واحدة منهما مزارع واقف محاطتان باللقطتين الأولى والرابعة حيث ينهض فى كل منهما مزارع ، حتى ان حركة المزارع الأول من أسفل الى أعلى تواصل حركة الحارس الذى سبقه ، بينما نفس هذه الحركة من جانب المزارع الأخير فى لقطة كبيرة تؤكد التباين الشديد مع لقطة ديدز الجالس ، خاصة مع نهوض الجمهور ٠

ما معنى ذلك ؟ انه يعنى أن كل شىء قد تم ترتيبه بحيث يعبر الشعب كرجل واحد عن حاجته التى لا تقاوم الى البطل الفرد ٠ بل ان هذه اللقطات التسع عشرة الخاصة بقاعة المحكمة والتى تدفع ديدز فى آخر المطاف للنهوض والتحدث قد تم تحديد موقع كل منها بالنسبة للقطات الأخرى من أجل هدف واحد ، ألا وهو خلق الرغبة لدى مشاهدى الفيلم فى أن يحقق البطل ما يطالبه به الجمهور (ولنلاحظ أن هذا الفيلم تم اخراجه بعد سنتين من ظهور فيلم انتصار الارادة الذى أشرف عليه

جوبلز وقال آنذاك : « علينا أن نصنع أفلام **بوتمكين** الخاصة بنا ») ·
ومن الواضح أن خبرة كابرا السينمائية مالت من فيلم الى آخر الى ربط المتفرج بالشاشة على نحو أفضل فأفضل · ويتضح من جهة أخرى أن استخدام الجماهير ، بدءا بفيلم **حدث ذات ليلة** (١٩٣٤) يؤدى دورا وظيفيا متزايد الأهمية فى مونتاج كابرا ، وكأنه أدرك أن هناك صلات عجيبة تعقد بين جماهير الشاشة وجمهور دار العرض ·
ويبدو لى أن هناك علاقة منتظمة بين المشاهد النموذجية لأشهر أفلام المرحلة البطولية عند ايزنشتاين (**الاضراب ، الخط العام** ، حيث ترتفع هامة عامل فى لقطة كبيرة ، تليها لقطة لقبضة يد متقلصة ، وسواعد تمتد وجمهور يصيح) وبين نموذج المشاهد التى حللناها منذ قليل فى **مستر ديدز الشاذ** ، حتى ان الأمر لا يمكن أن يكون محض صدفة · لقد استخدم كابرا ايزنشتاين ولكن لكى يقلب نموذجه مثل القفاز ويضعه فى خدمة الرأسمالية ·

وهذا الزعم جاد فعلا · ويتطلب منا توضيحه العودة الى الوراء لتكون لدينا فكرة دقيقة الى حد ما عن مدى تأثير **البارجة بوتمكين** على السينما فى هوليود · فقد ظهر هذا الفيلم لأول مرة فى الولايات المتحدة فى سبتمبر ١٩٢٦ ، وكان له وقع القنبلة · وقد علقت على ذلك جرائد ومجلات تلك الفترة : النيويورك تايمز ، ونيو ريبابليك ، والنيشون ، والسبكتيتور بالعبارات التالية : « شعوذة سوفييتية » ، « عمل مسموم ومدمر » ، « الروس استولوا على السينما » ، « لقد احرزوا تقدما تقنيا هائلا » ، « لا حدود لما يمكن أن يصنعوا » ، « **بوتمكين** عمل له قوة خارقة ، والسينما عندنا تبدو باهتة وماسخة ، مصابة بالهزال ومتخلفة » أما ديفيد أو سلزنيك · كبير منتجى مترو ــ جولدوين ــ ماير ، أشهر استوديو فى العالم ، فقد عبر عن رأيه على الوجه التالى : « فيلم **البارجة بوتمكين** يعمل وفقا لتقنية جديدة تماما لانزال نجهل سرها » · وقد وجه على اثر ذلك خطابا دوريا الى استوديوهات لوس انجلس دعا فيه المنتجين والمخرجين والفنيين والممثلين الى اجتياح دور العرض التى تقدم الفيلم و « الجلوس عند قاعدة هذا الصرح السوفييتى لاكتشاف سر نظام عمله » ·

ويتعين أن نذكر بهذه المناسبة انه يجب أن تعتبر السينما سلاحا ماضيا فى الكفاح من أجل كسب الجمهور · ويعلن الفيلسوف بول فيريليو بكل صراحة فى مؤلفه **منطق الادراك** الذى أشرنا اليه من قبل أن السينما التى تستخدم الكاميرا لا يمكن الا أن تكون على علاقة

بالبندقية · وهو يسترجع ما كتبه من قبل كريستيان زيمر بخصوص العلاقة القائمة بين الأداتين : فكل منهما تصوب نحو الهدف كما أنهما تستخدمان تعبيرات واحدة مثل تحديد الكادر والتسديد والتصويـــر (to shoot) · وعلى أية حال كانت هناك دائما حرب باردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى فى مجال ادخال تحسينات على سلاح السينما ومواصلة التسلح فى اخراج الأفلام · والواقع أن **البارجة بوتمكين** كانت بمثابة هجوم من جانب السوفييت لتجـــاوز المنتجـات الاستهلاكية الهوليودية ·· وكان ايزنشتـاين قـد درس على طاولة المونتـاج فيلم **التعصب** للمخرج الأمريكى ديفيد جريفيث قبـل أن يعكف على اخراج فيلمه هذا الشهير · وقد كتب يقول بهذا الصدد فى مؤلفه **تحيز الطبيعة** انه سعى الى اكتشاف « كيفية التغلب على هؤلاء العمالقة الأمريكيين الكبار ، فى مرحلة الخطوات الأولى المتهيبة للسينمـا عندنا » · ويجـدر بنـا أن نشـير هنا الى أن « بوبينات » فيـلم **التعصب** كانت بالفعل من غنائم الحرب اذ تركها بعض الأمريكيين فى بتروجراد (سان بترسبورج حاليا) وهم يتعجلون مغادرة روسيا على اثـر اندلاع ثورة أكتوبر · وقد تدرب ايزنشتاين على هذا الفيلم ففكك أجـــزاءه لكى يستوعب أولا الأسلوب المتبع فى الربط بينها ، ثم أعاد تركيبه بطريقــة مختلفة · ولو أننا تمسكنا بأطروحة فيريليو حول سلاح السينما لبدا لنا أن ايزنشتاين تصرف انذاك على غرار ما اقــدم عليه الفييكونج أيضا الذين كانوا يفككون الأسلحة الأمريكية التى كانت تقع فى أيديهم ليعيدوا تركيبها ·

وخلاصة القول أن فيلم **البارجة بوتمكين** كان بمثابة هجوم مضاد، بل وانقلاب ثورى · فقـد استوعب ايزنشتاين مـا توصل اليه جريفيث ولكنه استبدل الفرد ــ البطل بالجماهير البطلة ، وأحل محل الفرد الذى يلوح بقبضته وينقض على غريمه لكى يسترد غنيمته أو المرأة التى يعشقها ، آلاف القبضات التى ترتفع لتنقض على المجتمع القديم الفاسد · وبصرف النظر عن الجانب الايديولوجى ، كان ما اقدم عليه أهم وأعمق فى منظور السينما · فلم يعـد الأمر يقتصر على صور يجمـع بينهـا التواصل ، وتعكس العالم المحيط ، بل تحول الى صور جبارة مجسمة وأقرب الى الأيقونات والمقدسات ، تتفجر بقوة تأثيرها شبه السحرى بمجرد عرضها على الشاشة · كما ان المونتاج الجدلى التكوين زاد من قوتها بتدفقها المنعكس على نفوس المتفرجين ، اذ كانت مهمة هذه الصور اعداد الأرض لنثر بذور الاشتراكية ·

كان وقع **البارجة بوتمكين** شديدا خاصة وأن التوجس من شبح

الشيوعية كان شائعا وسط الأمة ، مما كان يسمى فى العشرينات «البعبع الأحمر» . وقد عكفوا على دراسة الفيلم لاماطة اللثام عن اسراره ، ثم جاؤوا بفرانك كابرا الايطالى الأصل و «الصنايعى» الذى اقتبس ايزنشتاين وأرسى دعائمه فى كاليفورنيا . ولنا أن نتساءل بهذه المناسبة : الى أى حد حاول كابرا استيعاب تقنيات زميله الشهير ؟ لقد عالج علاقاته مع ايزنشتاين بتحفظ ولم يقل عنه الا القليل فى سيرته الذاتية **الاسم أعلى العنوان** . ولقد حاولت شخصيا التوسع فى معلوماتى عن تلك العلاقة خلال لقاء لى مع فرانك كابرا فى عام ١٩٨٩ فى خلوته بلاكينتا ، على مقربة من بالم سبرنجز بكاليفورنيا . غير أنه لم يستفض فى حديثه واكتفى بتعليقات غامضة وساخرة عن ايزنشتاين وعن الاتجاهات الشكلية فى روسيا خلال العشرينات ، على نحو ما كتب من قبل بهذا الخصوص . وقد حدثنى بحماس واعجاب عن سلفستر ستالونى وأفلام روكى الثلاثة التى كان قد شاهدها ، ولكن دون أن يكون فى تعليقاته شىء يلفت الأنظار . ويتعين أن نقول ان كابرا ليس من الشخصيات التأملية أو من المنظرين ، على نقيض ايزنشتاين . وقد قال هو نفسه فى سيرته الذاتية : «تصبح السينما عندى سيئة بمجرد أن اقدح ذهنى وأفكر» . وعلى أية حال ، وكما يقول الناقد الفرنسى اندريه بازان فان أقوال أى فنان لا تزن كثيرا بالمقارنة مع أعماله .

وعندما يتدارس المرء أفلام كابرا يدرك أنه ، بوصفه مواطنا أمريكيا طيبا وفخورا بتراثه ، قد اكتفى بكل بساطة باستعادة ما التقطه ايزنشتاين من جريفيث . وهكذا استردت السينما الأمريكية عن طريق كابرا ما سرقه الروس عن طريق ايزنشتاين . لقد اقتبس الأخير من جريفيث واتجه به فى المسار الاشتراكى ، واقتبس كابرا من ايزنشتاين ليسترد جريفيث «ويرأسمله» ، مستفيدا فى الوقت نفسه بقوة المونتاج الروسى ، ولكن لكى يستخدم الكافة ، أغنياء وفقراء ، فى لقطات جامعة لاضفاء النجومية على البطل الفرد الذى يستأثر عادة بأغلب اللقطات الكبيرة .

اما سيرجى ماكسيموفيتش ايزنشتاين ، الماركسى الثورى فلا يؤمن بامكانية المهادنة بين أرباب السلطة والمحرومين منها . والمعركة فى نظره محتدمة بين المسيطرين والمقهورين ، وبين المهيمنين المتشبثين بقمة السلطة والمنزوين فى حضيض المجتمع . فلا مجال هنا اذن للاحلال التدريجى للقطة محل لقطة أخرى او للانسياب من المجال الى المجال المقابل ومن المشاهد والمشاهد . وسينما ايزنشتاين خالية من لقطات

رد الفعل · واللقطات عنده مستقلة ذاتيا وغير قابلة للاختزال ، وذلك بالأخص لكى تتلاطم وتنتج « الصدمة القاتلة الناجمة عن التناقضات » · وهذا الصدام مميت فعلا لأن المعسكرين الغريمين (اللقطات أيضا) تفصل بينهما مسافات شاسعة مما يزودهما باندفاعة عارمة ويعجل سرعتهما عندما ينقض كل منهما على الآخر ولا بد من ذلك لكى ينبثق من ساحة المعركة التى يسقط فيها الخصوم ذلك « الانسان الجديد » الذى سيكتب بنفسه تاريخه القادم · وهكذا يمكننا أن نتفهم بقدر أكبر الصدمة التى أحدثها فيلم **البارجة بوتمكين** فى عالم السينما الأمريكية وأن ندرك مدى الحاجة الماسة آنذاك لتعظيم شأن الخصائص المميزة لهوليود ·

لقد نقلنا المخرج الأمريكى الرأسمالى ونصير التطورية الى عالم آخر ، عالم تتوفر لدى كافة عناصره ذرات متماسكة وحروف وصل ، ويتطور فيه كل شىء وينتقل من الدافع الى النتيجة خطوة خطوة ورويدا رويدا ، ولا تحظى فيه الصراعات الطبقية بالاعتراف بها الا ليتم التغلب عليها بعصا سحرية وبمعجزة المجال القريب للغاية من المجال المقابل الرد فعلى ، حتى ان أحدا لا يفطن الى ذلك الانفصام · وفى هذا العالم يتعين بالضرورة أن تتجاور لقطات القوى المتنازعة لأن مآلهـا فى نهاية المطاف هو الالتقاء معا فى وحدة واحدة لكون الخصام سطحيا وناجما عن حدث عارض أججه للأسف سبب قهرى أو أشخاص فاسدون ولن يحتاج الأمر الا الى مجىء البطل المنزل لكى يسود من جديد السلام والصفاء ·

وعلى نقيض ذلك تتصدى اللقطات الفردية لبعضها عند ايزنشتاين « بعواطفها المشبوبة » وبتوجهها « خارج نطاق الفرد » ، كما شرح ذلك جيدا آمنجا · فاللقطة « الخارجة عن نطاق الفرد » تتعلق بالجماهير الثائرة والمندفعة نحو التحول الى دولة الاشتراكية · فكل شىء على وجه الاطلاق يتحرك « خارج نطاق الفرد » لأن لقطات الأفراد هنا تمهد لبناء لقطة المستقبل العظيم ·

ولكن اللحظات الحاسمة فى أفلام كابرا تسجل حقا « تصاعد » المشاهد من اللقطات الكبيرة للأفراد الى اللقطات الجامعة للجمهور على غرار ما تم تحليله فى الفقرة السابقة · وهذا الصعود التدريجى للجموع يعود بالذات عند كابرا الى ايزنشتاين ، وهذه الجموع تحيى من جديد حركة الديمقراطية الأمريكية للأمام التى تمثلها افلام هوليود على خير وجه · غير أن تلك اللقطات الجماعية تنحسر لتصب لا محالة فى البطل الفرد لكى يصبح نجما يضطلع بدور عظيم ·

ومما يدعو للسخرية حقا أن الروس سارعوا باسترداد كـــابرا تمشيا مع مقتضيات الحرب الباردة · فبينما كان ايزنشتاين مستغرقا بكل جوارحه فى اعداد فيلمه الشاعرى مرج برسجين (١٩٣٦) الذى لم يسمح له النظام السوفييتى باستكماله ، كانت أفلام كابرا تدرس فى معهد السينما بموسكو ، كمـــا قال كابرا ذاته فى سيرته الذاتية · وفى عام ١٩٣٤ ، بعد عودة ايزنشتاين الى بلده ، ظهر على الشاشـــات السوفييتية فيلم تشاباييف للاخوة فاسيلييف ، وهو فيلم عن الحـرب الأهلية التى اندلعت بعد ثورة أكتوبر فكان ايذانا بالقضاء على الحركة الخلاقة التى تزعمها الطليعيون · ومما له مغزاه أن تشاباييف كان أول فيلم تتفضل جريدة البرافدا بتحليله ، كما أنه حقق أرقاما قيـــاسية بشعبيته · وكان هذا الفيلم بمثابة شجب صريح وعلنى لسينما ايزنشتاين التى تجعل الفرد فى اللقطة الكبيرة الفردية فى خدمة الجموع (فاللقطة الجامعة لا تزال على مسافة شاسعة من اللقطة الفردية وبعيدة بالتالى عن رد فعل الأخيرة) · أما تشاباييف فهو تجسيد جلى لعبادة الفرد والبطل ـ الفرد المتواجد على مقربة من ممجـــديه ومن الشعب بأسره : انه البطل الذى يعمل بالطبع لصالح الجموع ولكنه واضح المعالم تماما على طريقة ستانسلافسكى وستراسبرج ، فهـو ملموس يتعـرف عليـه كل الناس ويعمل من أجل مجتمع محدد هو أيضا ومن السهل التعرف عليه · انه البطل ـ الفرد والنجم الذى غدا « واقعيا » اشتراكيا ولم يعد « أمميا » بل أعيد الى موطنه الأصلى ، داخل الحدود المرسومة له · ويتمشى هذا الفيـلم تماما مع الخط الستالينى للحـزب ، فهـو يعيـد العلاقات الى مكانها الطبيعى ، أى الى المجال الذى يراقبه مجاله المقابل عن كثب · ولكنه يستخدم فضلا عن ذلك لقطة رد الفعـل بأقصى مـدى ، حتى ان هـذا الأسـلوب الأمريكى الصرف الذى بلغ حـد التكلف أصبح القاعدة التى قررتها الدوائر العليا فى الدولة السوفييتية : فالبطل القومى تشاباييف المنـدفع نحـو الانتصـــار المحتـوم للروس الحمر على الرجعيين البيض يكون مصحوبا دائما بالمدعو فورمانوف ، قوميســـار الشعب الموفد من قبل الحزب الذى يستبسل فى تتبع خطوات البطـــل وذلك فى تواصل وقرب ملحوظين · فهو يراقب ويقيم ويصحح ويعتمد ويكثف بسلوكه المتفاعل باستمرار أقوال النجم وتصرفاته ويصفق لذكر مآثره · ففورمانوف هو لقطة رد الفعل الرسمية ، وخاتم الـدولة الذى يصـدق على البصمة الروسية لتصرفات البطل الفردية والشعبوية ·

وفيلم تشاباييف هو فى الواقع عبـــارة عن اضـــفاء الصـــبغة السوفييتية على سينما كابرا الشعبوية على الطـريقة الستالينية · وأذكر بهذه المناسبة أن هذا الفيلم عرض فى دور السينما السوفييتية فى نفس

السنة التى تم فيها عرض ازالة الانتصار الجرمانى ٠-وعندمــا زار كابرا موسكو فى عام ١٩٣٧ استقبل استقبال الفاتحين ، لا من جانب الأوساط السينمائية فحسب ولكن أيضا من جانب الجمهور السوفييتى المعجب بأفلامه ٠ ويشير فرانك كابرا فى سيرته الذاتية بلذة تكـــاد لا تخفى الى أنه صادف مصاعب فى الالتقاء بايزنشتين « للتعبير عن تقديره لأخد أكبر السينمائيين فى العالم » ٠ وقد أوضح أنه لم يتمكن من مقابلته الا بعد العديد من الاتصالات التليفـــونية التى بدا منهــا أن ايزنشتاين كان مراقبا من جانب النظام وأن اللقاء معه تم « حول منضدة متهالكة فى مقهى جيورجى بائس بحى بائس فى موسكو » وان الكلمات القليلة التى نطق بها « ايزنشتاين العظيم » فى عامية امريكية رديئة كان يفهم منها أنه يغيش فى « حظيرة كلب » ٠

ومما لا شك فيه أن المشاهد الأخيرة من فيلم روكى ـ ٤ (١٩٨٥) غمرت فرانك كابرا بالنشوة وحققت ما كان يصبو اليه ٠ واذا كـــان المونتاج المتوازى ، الذى سبق أن تكلمت عنه من قبل ، بين تدرب روكى فى الهواء الطلق وتدرب دراجو المفرط فى ميكانيكيته قد اســتعاد مونتاج الملاهى وأضفى عليه الطابع الأمريكى ، فالمعركة الختــامية بين الخصمين فى حلبة الملاكمة الرسمية امام شعب موسكو التى انتهت بتغلب الأمريكى على الروسى تبدو كأنها انتصار نظام الولايات المتحدة السينمائى فى عقر دار روسيا الأشتراكية ذاتها ٠ لقــد امتزه البطل روكى قسواه على غرار جفرســــون سميث ٠ غيـــر أنه لا يذهب الى واشـــنطن ولكن الى موسكو ٠ وسيخوض المعركة فيعانى من ضربات العــدو الشيوعى دراجو، ويطرح أرضا ثم ينهض مرة ويسقط مرة اخرى لينهض من جـــديد ٠٠٠ ولكنه محاط باستمرار فى الحلبة بالمتكفلين بابراز مواهبه : زوجته ادريان ومدربه الزنجى ديوك وشقيق زوجته بولى ٠ وشيئا فشيئا يتحـــول الجمهور الروسى المناهض له ، بالتدريج لقطة بعد لقطة الى صفه ، فتصبح ردود فعله ايجابية شيئا فشيئا ازاء البطل الأمريــكى ، فى مجموعات منعزلة فى البداية ثم فى كتل متراصة وأخيرا فى لقطـــة جامعة كبيرة تصاحب انتصاره النهائى ٠

رفض لقطة رد الفعل

فى فيلم **راع يمينك** (١٩٨٧) يظهر جان ـ لوك جودار ، مخرج الفيلم وممثله الرئيسى فى كل الصور الأولى ويتصرف بشكل غريب حتى انه يحدث بليلة عند المتفرج . وهو يحتل مركز الشاشة ويحرك رأسه عدة مرات نحو يسار الكادر ثم نحو يمينه وهو يصفر ، وخلال ذهابه وايابه داخل الكادر يروح يصفق اما فى مواجهة المتفرج أو يلاكم غريما غير مرئى ، كلما توسط الشاشة . وهنا تكمن كل سينما جودار الذى يفيدنا من الوهلة الأولى بأننا يجب ألا نتوقع فى هذا الفيلم على غرار الأفلام السابقة عليه أن يثير الحماس عن طريق النظرات داخل المجال أو فى المجال المقابل .

ويعتبر جودار نفسه أنه « منفى من السينما الأمريكية » فقد تجنب بانتظام التقنيات الأمريكية الساحرة فى قاعات العرض المعتمة ، وبالأخص لقطة رد الفعل . وقبل أن يخوض جودار مجال الاخراج السينمائى ، كان يفصح فى كتاباته كناقد ـ المنشورة فى **كراسات السينما** ـ عن اعجابه بالسينما الأمريكية والبنيات السردية عند انتونى مان وهيتشكوك على سبيل المثال لا الحصر . ومع ذلك فقد بذل جهوده منذ أفلامه الأولى لتحطيم قيد الخط السردى المتواصل ، اذ اكتشف فى مكنون ذاته ضرورة التحرر ، وربما أيضا أن رسالته تتمثل فى تخليص السينما ممن أسماهم فيما بعد « جستابو البنيات » ، نظرا لأنه من الدعاة الأخلاقيين . وكان فى حاجة الى حلفاء يساندونه فاقتفى أثر خطوات ايزنشتاين العملاقة لتمزيق المونتاج المتواصل والمتدرج فى خطوات قصيرة لكى تنجح لقطاته فى الابتعاد بعضها عن بعض حتى انه لا يمكنها أبدا المخاطرة بأن تتصدى لبعضها عن طريق أنماط المجال والمجال المقابل . يضطرنا جودار الى النظر الى لقطاته حقا ، بعزلها عن بعضها وجعلها فى منأى عن النظرات المجاورة ، لكوننا قد تحولنا من عيون الشاشة المكلفة أصلا بالرؤية نيابة عنا . وهو يقول : « النظر هو النظر مرتين ، وهذا أمر قيم » . وعليه يجب أن نلزم أنفسنا بالبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين اللقطات ، وصنع سينما مختلفة . ويقول جودار ان تقديم صور على هذا النحو الدارج سهل للغاية ويكون غضا وهو يفصح فى الوقت نفسه عن قدر محدود من النضوج : رجل ينظر الى

امرأة ، ثم يريك تلك المرأة التى كان ينظر اليها الرجل ، ولكن من يدرى ؟ ربما كانت هذه الصور ، التى التقطت كل منهـا على حـــدة ، تصبو الى الالتقاء بشكل مختلف وبالتالى يكون تركيبها (مونتاجها) بطريقة مغايرة ٠ وبعبارة اخــرى يدعو جودار الفنان الى النظر الى الأمر مرتين قبل أن يلتقط الصور ويجمعها معا هى والأصوات حتى تتمكن السينما من التعبير عن تحقيق رغبات أساسية ولكنها غيـــر متوقعة من جانب المتفرج ٠

وكان لا بد وأن يتلاقى جودار مع دجيزا فيرتوف ، ذلك الروسى أيضا المعاصر لأيزنشتاين ٠ وكان ذلك الالتقاء حـــاسما ٠ فبعد عام ١٩٦٨ أسس جودار فريق دجيزا فيرتوف ٠ وعلى اثر أربع سـنوات من التطهر والتأمل والتجريب فى الصحراء ، اتبع فيها توجهات فيرتوف ، أبو الكينوكى (سينمائيى العين) وجــلا عينيـــه من « مرهم الأفكار » (وهى عبارة من ابتكار الشاعر والمصور الروسى كازيمير ماليفيتش ، ١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) ويتعلم النظر ٠ وقد اكتشف جودار بالتفكيـــر فى نظرية المسافات عند فيرتوف وباجراء التجــارب مع فريقه ، القوة المحررة « للسينما ـ العين » التى تتيح امكانية « ربط اية نقطـة فى الكون بأى نظام زمنى » ٠ وقد لاحظ تماما أن الحيل التى استخدمها فيرتوف فى أفلامه ، وفى فيــلم **الرجل خلف الكاميرا** (١٩٢٩) وبالأخص : الصـــور المتحركة واللقطات البطيئة والمتسارعة ، وطبع صورتين احداهما فوق الأخرى ، والتجزئة ، ونسبة تخفيف السرعة ٠٠٠ لا تستخدم فى تعزيز المسار المستقيم للقصة المروية ، بل على العكس لتحرير قصر نظرنا الذى بات لا يعمل الا حسب الايقاع الضيق الأفق والتراوح المجازى بين المجال والمجال المقابل على غرار كرة الطاولة ، حتى يتبدى لنا المشهد العظيم للمبادلات الكونية الغامضة ٠

والعديد من مفسرى أعمال جودار ، ينعون عليه مرحلة « دجيزا فيرتوف » عنده ويعتبرونها مغــامرة غير موفقة وشرودا عقيمــا يحســن بنا أن نضرب صفحا عنها ٠ غير ان الواقع مغاير لذلك تماما ٠ فلولا تلك المرحلة لما أخرج جودار أبدا أفلام : **الهروب من الحياة** ، **والوجد** ، **والسلام عليك يا مريم** ، **وراء يمينك** ولما استغرق صنعها تلك المدة الطويلة داخــل فريق دجزا فيرتوف ٠ وكان يتعين عليه أن يقطع صلته بالأفلام التى يجرى اخراجها ، اذ أنها دفعته رغما عنه فى نهاية المطاف الى ان « يصنع أفلاما بنفسه » على حد قوله وقد توجب عليه أن ينأى بنفسه عن صناعة السينما القائمة لينجح وبالأخص ليفكر فى الصور والأصوات بعيدا عن الواقع الذى تستند اليه ، ثم التوصل عن طريق الاختبارات

والتجارب الى الحرية التى يتمتع بها المصور والموسيقار فى معالجة مواد غدت كل منها مستقلة ذاتيا · وباختصار كان يتوجب التخلص من الربط الواقعى بين المجال والمجال المقـابل ·

وجودار سينمائى متجـل ، فقـد استسلم « لاغراء الممكن » حسب بريخت ، ووجد نفسه يلاحق « الصورة المثالية » ، مقتفيا فى ذلك أثر ايزنشتاين وفيرتوف · ويرفض جودار الصورة التى تعرضها علينـا وتسمعنا اياها كل الأفلام تقريبا ، والسير فى أعقاب هوليود · فهى صور تتميز باندماجها وتزامنها مع الصوت وتتغلغل خفية فى نفوسنا وفقا لايقاعات لقطات رد الفعل · غير أن هذه الصورة فاشلة كصورة لأنها تتلاشى تحت وطأة الانطباع الشديد بالواقع الذى تحمله فى طياتها · أما ما يحاول جودار أن يقدمه لنا فهو الصورة « الصافية » التى ليست الا صورة ، وكلمة صائبة ، ومجرد كلمة · فالمتفرج على فيلم لجودار مقيد بمشاهدة صور والاستماع ، دون أن يحضه أحد على أن يتصـور أن ما يجرى على الشاشة حقيقة واقعة ·

وقد يبدو للقارىء أنه لأمر غريب حقا ، بل ضرب من التحـدى الوقح أن ينتهى هذا الكتاب المكرس لمعالجة هيمنة السينما الأمريكيـة باللجوء الى فنان مثل جودار لا يتمتع بأى نفوذ على المتفرج فى قاعات العرض · ومن المهم أن نشير الى أن جودار يحيلنـا الى التيارات الطليعية فى الفن · ومن الخطورة بمكان أن نتصور انه ليس الا حالة منفردة · وقد أطلق عليه أحد النقاد تسمية جود ــ آرت (God-Art) على سبيل التهكم · ولا منـاص من أن نقـر بأن هـذا « الابن المـزعج للسينما » يستعذب شق عصا الطاعة (فهنـاك جانب من سلفادور دالى عند جودار) وسط التيار الطليعى · ومن المفارقات انه يضاعف من انفراده بعرض أفلامه على شاشات دور العرض التجارية (وهو ينجح فى ذلك بفضل صيته الشخصى) · وقد تمكن من الانتصار بيسر ، وتقدم وحده ، بعيدا عن فريقه من التجريبيين ، وراح يستعرض فنـه المنـاقض فى عقر الدار التى ينتظر فيها المتفرج بلا كلل أو ملل ، وصـاحب السلطان الحقيقى ، أن تقدم له نجوم سينمائية جاهزة · وصور جودار فى قاعات العرض تعتبر ضربا من الارهاب · فأفلامه من أمثال كل شىء على ما يرام ، والفرار من الحياة ، والوجد ، ووراع يمينك عبارة عن سلسلة من الاستفزازات المتـوالية · والممثلون الذين يشـاركون فى هذه الأفلام ذائعو الصيت ، ومن عينة ايف مونتان وجين فوندا وايزابـل هوبرت ومايكل بيكولى وجين بركينز · والمتفرج يعرفهم وان كانوا قد تغيروا تماما فى نظره · فهم يتباطأون داخل الكادر دون أن يدفعـوا

أبدا الفيـلم فى أية لحظة من اللقطة أو المشهد فى مساره الأفقى المعهود ·
ذلك أن هؤلاء النجوم جردوا نهائيا من المزايا التى تهيؤها لهـم لقطـات
رد الفعل ، وحرموا من اللقطـات الكبيرة وبهت رونقهـم أمام جمهور فقد
فى الوقت نفسه مركزه كمتفرج وأصبح لا يفهم شيئا · ويظهر هؤلاء
النجوم فى قاعة العرض المعتمة التى انفصلت عن شاشتها · فالسحر
السينمائى (الظلامى والرجعى فى رأى جودار) لم يعـد له تأثير · لقد
حطم جودار العلاقة بين القاعة والشاشة لأن الترابط بين المجال والمجال
المقابل تلاشى من الوجود · والشاشة لا تستطيع أن تتخذ وضعا رأسيا
لكي تلتقى مع القاعة ما دام وجه النجـم لم يعـد بامكانه الاعتماد عـلى
لقطة رد الفعل التى لا غنى عنها للانطلاقة الأفقيـة للقصة · وهكذا توقف
المسار الثنائى للمجال والمجال المقابل اللازم لاقتران الشاشة المضيئة
بالقاعة المعتمة · ومن السهل بالطبع تفسير احجـام الجمهـور عن التردد
على قاعة يعرض فيها فيلم لجودار ، اذ لم تعد تتوفر له امكانية الاندماج
فى العرض والتحول الى متفرج ·

وتثبت سينما جودار مدى النفوذ الهائل لنظـام رد الفعل فى الأفلام
التجارية ، وتؤكد بالتالى الصعوبة التى تكتنف صنع « سينما مغايرة » ·
فالمتفرج المتشبث بكل جوارحه بالاستمتاع بالاندمــاج المتناغم بين
الشاشة والقاعة ، بوسعه أن يتجاهل جودار على أية حال · غيـر أنه
يجب أن يدرك أنه يدير ظهره بهذه الطريقة للفن الطليعى : مسرح الكابوكى ،
و « الروح الجديدة » عند الشاعر الفرنسى ابولينير ، والفصم البريختى ،
والميكانيا الحيوية عند مييرهولد ، والتصـوير البنـاء عنـد ماليفيتش
وكاندينسكى ، والشعر المستقبلى عند ماياكوفسكى ، والرواية الجديدة
عند الآن روب ـ جرييه ، والجاهز (Ready Made) عند مارسيل
دوشان وفرنسيس بيكابيا والبـوب آرت ، خليف المدرسـة السـابقة عند
وارهول وروسشينبرج ، وصور بريسون وروهمر ورويس وستـراوب
وانجلوبولس ·· والواقع أن سينما جودار تنتمى الى سـلالة الفنـانين
المتمردين على تصور العالم كما هو · ويرفض هؤلاء الفنانون الخلاقون
أشكال الاندماج السـابقة والدمج بين عناصر العـالم ويطيحون بحروف
الجر ، وبالخطوط المعهودة بين الكتل والألوان ، والترابط بين الممثـل
والشخصية التى يمثلها ، والصور « الواصلة » بين اللقطـات وبين
المشاهد · وهم يساهمون بذلك فى حفاظ الفن على حريته كمـا يشاركون
فى تحرير المجتمعات ·

اقرأ فى هذه السلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى · رادونسكايا
نقطة مقابل نقطة	الدس هكسلى
الجغرافيا فى مائة عام	ت · و · فريمان
الثقافة والمجتمع	رايموند وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ جـ)	ر · ج · فوربس
الأرض الغامضة	ليستردبل راى
الرواية الانجليزية	والتر الن
المرشد الى فن المسرح	لويس فارجاس
آلهة مصر	فرانسوا دوماس
الانسان المصرى على الشاشة	د · قدرى حفنى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	أولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات النقود	ديفيد وليام ماكدوال
الموسيقى ـ تعبير نغمى ـ ومنطق	عزيز الشوان
عصر الرواية ـ مقال فى النوع الأدبى	د · محسن جاسم الموسوى
ديلان توماس	اشراف س · بى · كوكس
الانسان ذلك الكائن الفريد	جون لويس
الرواية الحديثة	بول ويست
المسرح المصرى المعاصر	د· عبد المعطى شعراوى
على محمود طه	انور المعداوى
القوة النفسية للأهرام	بيل شول وأدنبيت
فن الترجمة	د · صفاء خلوصى
تولستوى	رالف ئى ماتلو
ستندال	فيكتور برومبير

رسائل واحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (محاورات فى مضمار الفيزياء الذرية)	فيرنر هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدنى هوك
فن الأدب الروائى عند تولستوى	ف · ع · ادنيكوف
ادب الأطفال	هادى نعمان الهيتى
أحمد حسن الزيات	د · نعمة رحيم العزاوى
اعلام العرب فى الكيمياء	د · فاضل احمد الطائى
فكرة المسرح	جلال العشرى
الجحيم	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليوه
التطور الحضارى للانسان	جاكوب براونوفسكى
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال	د · روجر ستروجان
تربية الدواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا · سبنسر
النحل والطب	د · ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ ـ ١٩١٤	د · لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د · جون شندلر
الصحافة	بيير البير
اثر الكوميديا الالهية لدانتى فى الفن التشكيلى	د · غبريال وهبة
الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعدها	د · رمسيس عوض
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د · محمد نعمان جلال
الفكر الأوربى الحديث (٤ جـ)	فرانكلين ل · باومر
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥	شوكت الربيعى
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د · محيى الدين احمد حسين

نظريات الفيلم الكبرى	ج · دادلى اندرو
مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد	
حــرب الفضــاء	طائفة من العلماء الأمريكيين
ادارة الصراعات الدوليـة	د · السـيد عليـوة
الميكروكمبيــوتر	د· مصطفى عنـانى
مختارات من الأدب اليابانى	مجموعة من الكتاب اليابانيين القدماء والمحدثين
الفكر الأوربى الحديث ٢ ج	فرانكلين ل · باومر
تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة	جابرييــل بايــر
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	انطـونى دى كرسبنى
كتـابة السيناريو للسينما	دوايت ســوين
الزمن وقيــاسه	زافيلسـكى ف · س
اجهـزة تكييف الهــواء	ابراهيم القرضـاوى
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى	بيتــر رداى
سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جـوزيف داهموس
التجـربة اليــونانية	س · م بــورا
مراكز الصناعة فى مصر الاســلامية	د· عاصم محمد رزق
العـلم والطـلاب والمـدارس	رونالد د · سمبســون ونورمان د· اندرسون
الشــارع المصرى والفـكر	د· انور عبـد الملك
حوار حول التنمية الاقتصادية	والت روستو
تبسـيط الكيميــاء	فريد س هيس
العــادات والتقاليد المصرية	جـون بوركهارت
التــذوق الســينمائى	آلان كاســبيار
التخطيط الســياحى	سامى عبـد المعطى
البــذور الكونيــة	فريد هــويل شاندرا ويكراما ماسينيخ
دراما الشاشة (٢ ج)	حسين حلمى المهندس
الهيـروبين والايــدز	روى روبرتســون
نجيب محفوظ على الشاشــــة	هاشـم النحـاس
صــور افريقيــة	دوركاس ماكلينتوك

العنوان	المؤلف
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية	بيتر لوري
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء	بوريس فيدروفيتش سيرجيف
الهندسة الوراثية	ويليام بيتر
تربية اسماك الزينة	ديفيد الدرتون
الفلسفة وقضايا العصر (٣ جـ)	جمعها : جون ر · بورر وميلتون جولد يفجر
الفكر التاريخى عند الاغريق	أرنولد توينبى
قضايا وملامح الفن التشكيلى	د · صالح رضا
التغذية فى البلدان النامية	م·هـ · كنج وآخرون
بداية بلا نهاية	جورج جاموف
الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية	د · السيد طه أبو سديرة
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون	جاليليو جاليليه
الارهاب	اريك موريس ، آلان هو
اخناتون	سيريل الدريد
القبيلة الثالثة عشرة	آرثر كيستلر
التوافق النفسى	توماس ا · هاريس
الدليل البيليوجرافى	مجموعة من الباحثين
لغة الصورة	روى ارمز
الثورة الاصلاحية فى اليابان	ناجاى متشيو
العالم الثالث غدا	بول هاريسون
الانقراض الكبير	ميكائيل ألبى ، جيمس لفلوك
تاريخ النقود	فيكتور مورجان
التحليل والتوزيع الأوركسترالى	اعداد محمد كمال اسماعيل
الشاهنامة (٢ جـ)	الفردوسى الطوسى
الحياة الكريمة (٢ جـ)	بيرتون بورتر
كتابة التاريخ فى مصر	جاك كرابس جونيور

عن النقد السينمائى الأمريكى	ادوارد مرى
تراتيم زرادشت	اختيار / د. فيليب عطية
السينما العربيـة	اعداد/ مونى براح وآخرون
دليل تنظيم المتـاحف	آدامز فيليب
سقوط المطر وقصص أخـرى	نادين جورديمر
جماليـات فن الاخراج	زيجمونت هبنـر
التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)	ستيفن أوزمنت
الحملة الصليبية الأولى	جوناثان ريلى سميث
التمثيل للسينما والتليفزيون	تونى بار
قيام الدولة العثمانيـة	محمد فؤاد كوبريلى
العثمانيون فى أوربا	بول كولز
الكنائس القبطية القديمة فى مصر (٢ ج)	الفريد ج. بتلر
رحلات فارتيما	الحاج يونس المصرى
انهم يصنعون البشر	فانس بكارد
فى النقد السينمائى الفرنسى	اختيار / د. رفيق الصبان
السـينما الخيالية	بيتر نيكوللز
السـلطة والفرد	برتراند راسـل
الأزهر فى الف عام	تأليف/ بيارد دودج
رواد الفلسفة الحديثة	ريتشارد شاخت
سفر نامه	ناصر خسرو علوى
مصر الرومانيـة	نفتالى لويس
الاتصـال والهيمنة الثقافية	هربرت شيلر
مختارات من الأداب الأسيوية	اختيار / صبرى الفضل
ما بعـد الحداثة	مارجريت روز
الكاتب الحديث وعالمه ٢ ج	ج.س. فريزر
كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)	اعداد/ أحمد محمد الشنوانى
الشموس المتفجرة	اسحق عظيموف

مدخل الى علم اللغة	لوريتـو تود
حديث النهر	اعداد / سوريال عبد الملك
من هم التتـار	د. ابرار كريم الله
ماستريخت	اعداد/ جابر محمد الجزار
معـالم تاريخ الانسانية (٤ ج)	هـ . ج . ولـز
حضـارة الاسـلام	جـرونيبـاوم
الحمـلات الصليبيـة	ستيفن رانسيمان
أفريقيا الطريق الآخر	بادى اونيمود
السحر والعلم والدين	برنسلاو مالينوفسكى
الطفل ٢ ج	ارنولد جـزل
تكنولوجيا فن الزجاج	د. محمد زينهم
الكون ذلك المجهول	جـلال عبد الفتاح
رحلة بيرتون ٣ ج	ريتشارد بيرتون
الحضارة الاسلامية فى ق. الرابع الهجرى	آدم متز
كوننـا المتمدد	ايفرى شاتزمان
انهم يصنعون البشر ج٢	فانس بكارد
الفلسـفة الجـوهرية	سونداري
رحلة فاسكو داجاما	فاسـكودا جاما
حـرب المسـتقبل	مارتن فان كريفيلد
الاعـلام التطبيقى	فرانسيس ج . برجى
تبسيط المفاهيم الهندسية	ج. كارفيـل
فن المايم والبانتومايم	توماس ليبهارت
تحول السلطة	ألفين توفلر
التفكير المتجدد	ادوارد وبونـو

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٠٥١ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4514 — 9

لا يقتصر هذا الكتاب على الكشف عن السر الخفى فى قوة تأثير نظام النجوم للفيلم الأمريكى، وإنما يكشف أيضاً عن سر هيمنة السينما الأمريكية عامة على المشاهدين فى كافة أنحاء العالم. ويرجع ذلك إلى تكنيك بسيط وفعال تماماً، تم صقله بكل براعه على مدى العقود الماضية.

ولا يكتفى الكتاب بالكشف عن هذا التكنيك وتحليل نماذجه الأمريكيه الرائدة وإنما يتعرض بنفس المنهج التحليلى لنماذج أخرى من التكنيك المتفق معه أو المناقض له.

والكتاب على هذا النحو يقدم لنا رؤية جديدة لفن الفيلم تزود القارئ بفهم أعمق لهذا الفن سواء كان القارئ، سينمائياً محترفاً أو متذوقاً للفيلم.

ومؤلف الكتاب ـ بول وارن ـ من أبرز الأساتذة الأجانب الذين قاموا بتدريس السينما بالمعهد العالى للسينما فى مصر أوائل السبعنيات كما تولى تدريس الإعلام بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. ونشرت له الهيئة كتاب السينما بين الوهم والحقيقة. وهو الآن أستاذ السينما بجامعه لاڤال فى كيبيك (كندا) وله العديد من المقالات والمحاضرات فى السينما والتليفزيون وبالأخص تأثيرهما على الجمهور.

وحليم طوسون، مترجم هذا الكتاب قدم للمكتبة العربية العديد من الكتب الأدبية والفنية والفلسفية عن الفرنسية ومن أشهرها كتاب «واقعية بلا ضفاف».

٤٥٠ قرشـــا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب